

PAUL CHIRIBUȚĂ

Actorul, un om pe potriva închipuirii

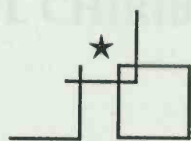
Reperete unei evoluții



BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU” IAȘI

M 313.420

PAUL CHIRIBUȚĂ



ABI Fundație

Actorul, un om pe potriva închipuirii

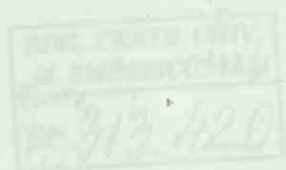
Reperele unei cariere



ISBN 978-960-88000-0-0



ABI Fundație, 2012



PAUL CHIRIBUȚĂ

694012

Actorul, un om pe potriva închipuirii

Reperete unei evoluții



0 000010 24820

BCU-TASI



ABI Fundație, 2012

Coperta: Doina Negrilă
Editare: Editura Arhetip

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CHIRIBUȚĂ, PAUL

Actorul - un om pe potrivă închipuirii : reperele unei evoluții / Paul Chiribuță. - București : Arhetip, 2012

Bibliogr.

ISBN 978-973-9296-60-1

792

© ABI Fundație, 2012

2012 JUN 06



Pagina albă ca scenă

Ca să pot scrie, după ce am încercat toate metodele, a trebuit să-mi închipui că pagina albă este o scenă goală pe care sunt obligat să intru. Pe o scenă goală am mai mult curaj să intru decât pe o pagină albă. Pentru mai multă siguranță am adăugat și imperativul *obligat*, pentru a preveni orice încercare de corijare a intenției inițiale, de către o personalitate ca a mea, obișnuită să ocolească obstacolele. Pentru finalizarea operațiunilor premergătoare mai era necesar să descopăr echivalențele între cuvânt și gestul făcut pe scenă, între o propoziție și o situație scenică, între o frază și construcția unei scene și între un capitol al cărții și un act al unui spectacol. M-am oprit aici cu echivalențele pentru că am fost incapabil să-mi închipui cum pot asocia o carte cu un spectacol, știind că un spectacol poate fi ameliorat la următoarea reprezentație. După toate aceste preliminari trebuie totuși să intru în scenă... Echivalentul primului pas ar fi... descrierea acelei pulberi fine care, la prima mișcare, se ridică și strălucește în ața subțire a unei raze de lumină strecurată prin luminatorul sălii. Un spațiu ale cărui contururi imprecise nu devin amenințătoare în întunericul înconjurător. Zgomotele estompate din exterior se așează ca o mantie pro-

tectoare creând o senzație de siguranță și intimitate. Fiecare casă are un miros specific, iar când intrăm într-una care ne este familiară, mirosul ei ne întâmpină povestindu-ne ultimele întâmplări. Sălile de teatru au și ele ca semn de recunoaștere mirosul lor specific și, oriunde în lume, intrând într-o sală de teatru, acest martor invizibil și vorbăreț este gata să converseze cu tine fără nici o reținere. Construcția unei săli de teatru stabilește o relație particulară între scenă și sală, arhitectura respectivă impunând parcă un anumit tip de reacție din partea spectatorilor și o anume manieră de punere în scenă a spectacolelor. Nu este întotdeauna ușor pentru actor să lupte sau să colaboreze cu anumite săli, dacă nu este atent la acest aspect. Sălile prietenoase, cele dispuse să primească fără comentarii cele mai năstrușnice montări, păstrează pentru cei de pe scenă, la sfârșitul spectacolului, un cadou prețios, de care însă foarte puțini se bucură. Intrând în scena goală, imediat ce ultimul spectator a ieșit, sala mai păstrează pentru câteva momente un fel de hologramă a energiilor care au însoțit spectacolul. Simți cu precizie zonele în care spectatorii au iubit reprezentația, cele în care s-au opus și chiar cele în care atitudinea lor a fost indiferentă. Mai mult decât atât, acea concentrare de energie te ajută uneori să înțelegi unde și de ce ai ratat și pentru care anume motiv intențiile tale n-au depășit întotdeauna marginea scenei. Este foarte greu de explicat fenomenul, dar se întâmplă și nu este rodul unei imaginații exaltate. Sunt convins că fiecare actor poate aduce, într-o formă sau alta, o mărturie care să confirme cele afirmate. Citesc mirat rândurile care se înșiruie, gândindu-mă câte ar mai fi de spus

despre acest prim pas. Un personaj destul de nesuferit pe care îl suport cu stoicism de când am intrat în profesie îmi șopteste satisfăcut că m-am îndepărtat nepermis de mult de subiect. Sunt tentat să-l întreb: de care subiect m-am îndepărtat? Mă opresc însă neliniștit, ca de fiecare dată când își semnalează prezența. *Actorul, un om pe potrivă închipuirii* este subiectul acestor rânduri. Un subiect ale cărui contururi sunt în permanentă mișcare și dispar la cea mai mică intenție de teoretizare. A relata ceva despre experiența profesională de o intensitate excepțională a actorului, experiență unică și irepetabilă, este ca și cum ai încerca să relatezi, din mijlocul craterului, erupția unui vulcan. Viața sa scenică seamănă cu o serie de explozii controlate în care risipa de energie este echivalentă cu aceea necesară depășirii unei situații limită din viață. Fiecare gest, trăire, senzație are, în acele momente, o încărcătură aparte, căpătând culori atât de surprinzătoare încât, de cele mai multe ori, cel care le trăiește este uimit, uitând de oboseală. Arta actorului nu este o artă pentru cei leneși. Artaud consemna cu relevanță faptul că în teatru nu poți face și nu poți spune un lucru de două ori. Chiar dacă actorul este atent la "combinația" care a născut un anumit gest, el nu va reuși niciodată să-l repete identic. Cum să vorbești despre experiența în plină desfășurare și de fiecare dată alta a actorului, fără să te limitezi doar la prezentarea „fotografiei unui fulger”? Cu toții am văzut fotografii ale unor fulgere și am admirat frumusețea nepământească a desenului luminos și caracterul spectaculos al momentului. Imaginea a conservat aspectul estetic al manifestării, dar a pierdut esențialul: forța im-

presionantă a fenomenului viu, spaima și uimirea care o stârnește atunci când îl trăiești. Din această cauză, pedagogia de teatru ne pune uneori în situația celor care fotografiază fulgere și le prezintă unui public care nu a văzut încă ploaie și nori. Dintr-o excesivă prudență, învățământul teatral explorează doar zona estetică a manifestărilor umane, ferindu-se de magma clocotitoare care le naște. Numai din mișcarea intensă și surprinzătoare a materiei vii, se pot structura formele spirituale de care are nevoie teatrul actual. Dacă nu putem comunica esențialul unei trăiri, atunci mai au rost poveștile despre ce ni s-a întâmplat nouă? O posibilă direcție a unei pedagogii de teatru eficiente ar putea fi încercarea de a crea condițiile necesare pentru ca tânărul actor să perceapă nucleul vital al oricărei experiențe trăite sau imaginate. Nu suntem siguri că experiențe asemănătoare vor conduce la descoperirea unor adevăruri similare, dar putem spera că ele vor aduce adevăruri personale valabile în exercițiul artei lor. Actorul, omul pe potrivă închipuirii seamănă cu personajul care, în poveștile copilăriei, aruncă în fața urmăritorilor o perie ce se transformă într-o pădure deasă din care aceștia nu mai puteau ieși. Noi ne vom căuta drumul prin desimea pădurii, ghidându-ne după mușchiul copacilor, după zborul păsărilor, după imaginația și dragostea cu care-l urmărim.

P.C.

Capitolul I

ACTORUL LA POARTA NECUNOScutULUI

Argument

Fiecare artist a trăit cel puțin un moment, când drumul său s-a schimbat sau s-ar fi putut schimba. Toți se hrănesc din regretul sau bucuria acelei schimbări. Pentru toți a existat o clipă în care singurul lucru de care au avut nevoie a fost Curajul! Cei care l-au avut sunt eroii legendelor care colorează istoria artei. De ceilalți își amintește doar familia. Frica de necunoscut a spulberat visuri și a făcut destui oameni nefericiți. Să renunți la tot ce-ai „construit” în ființa ta, la liniștea pe care ți-o dă o anumită popularitate, la abilitatea dobândită în manevrarea „jumătăților de măsură” ale sentimentelor și trăirilor în viață și în artă poate da naștere unui disconfort profund. Viața este scurtă și încrederea în sine greu de păstrat! Pentru a ne liniști conștiința, de cele mai multe ori, apelăm la un compromis în care schimbările sunt foarte abil deturnate. Dificultatea drumului în orice profesie legată de artă ne face dependenți de o anumită poziție câștigată, de notorietatea care ne

justifică în ochii noștri și a celor apropiați. Această atitudine invită doar la o anumită perfecționare și nu neapărat la evoluție.

Să încercăm să facem o diferență între perfecționare și evoluție. Extrapolând, putem spune că există aceeași deosebire ca între inovație și invenție. Pentru că actorul abordează direcții estetice diferite în funcție de proiectul la care lucrează, prima necesitate constă în perfecționarea mijloacelor sale de expresie, pentru a atinge nivelul de sus al expertului. Dacă în celelalte arte, mijloacele prin care se realizează opera sunt exterioare artistului, în cazul actorului aceste mijloace sunt în el, în ființa sa. Ele se constituie dintr-o serie de disponibilități care trebuie antrenate printr-un exercițiu zilnic. Experiența ne-a demonstrat că, din nefericire, exersarea profesiei de actor nu conduce automat la evoluția artistului, ci poate rămâne doar la nivelul perfecționării „artizanului”. Aș îndrăzni să spun că evoluția artistului are uneori un alt traseu decât cel care trece prin perfecționarea „uneltelor”. Din clipa în care nemulțumirea stârnită de impresia unei perfecționări sterile începe să se manifeste, se declanșează procesul schimbărilor importante pentru ființa artistică.

Cum se ajunge la acel moment de răscruce, când în fața actorului se deschide drumul presărat cu praf de stele pe care calcă doar adevăratul artist, este subiectul cercetării noastre. Un drum care nu se vede, dar pe care fiecare îl „simte” și pe care merg numai cei care îndrăznesc cu adevărat. Uneori, această șansă apare pe neașteptate, dar dispare la cea mai mică ezitare. Trebuie spus în sprijinul celor care nu au avut atunci curajul ne-

cesar să pornească în direcția sugerată, că îndoiala și chiar abandonul lor au o explicație. Ajuns aici și dând piept cu „vântul stelar” care aduce suflarea de gheață și sunetul straniu al necuprinsului, cine nu și-ar pierde stăpânirea de sine? Fiecare „știe” că se află acolo pentru a lua o hotărâre în care angajamentul are dimensiunea absolutului. Comoditatea, jumătățile de măsură, compromisurile, lipsa de responsabilitate, nesinceritatea sunt cuvinte care trebuie să dispară din vocabular. Uneori șansa apare prea devreme, atunci când ne închipuim că asemenea ocazii se vor repeta la nesfârșit, iar alteori, șansa apare după ce am abandonat orice speranță și avem impresia că nu ne mai rămâne destul timp pentru un asemenea angajament. *Ipoteza propusă aici are în vedere o modalitate prin care se pot multiplica, în mod conștient, șansele de a atinge o schimbare reală.* Un antrenament al curajului artistic stă la îndemâna actorului la orice vârstă și în orice moment al carierei sale.

Dar să ne întoarcem la întrebarea de la care am pornit: *în ce condiții apar acele momente de răscruce, momentele în care se nasc artiștii?* Aflându-ne pe nisipurile mișcătoare ale presupunerilor, încercăm să sugerăm cu prudență că, în prima parte a carierei, un asemenea moment poate interveni din preaplinul dragostei pentru teatru. Entuziasmul primilor ani „în meserie” aduce uneori actorul în fața unor dificultăți profesionale pe care *tânărul artist* nu știe cum să le depășească. Dorința de a face și de a reuși este însă atât de mare încât ființa sa, ca în fața oricărei încercări-limită, găsește resurse nebănuite de rezolvare. Miracolul, la care chiar tânărul artist asistă mirat, deschide poarta secretă prin care se poate intra în

„grădina deliciilor”. Aici actorul nu are altceva de făcut decât să „culeagă” *autenticul unui gest, lumina unei priviri, farmecul unei prezențe și, mai ales, secretul nașterii vieții din cuvinte*. Momentul acesta neașteptat care, pentru o clipă, îi pune sufletul în lumină, nu dezvăluie însă și calea de a ajunge la el. Amintirea lui este comoara cea mai de preț a oricărui actor, dar și chinul său permanent de a-l „retrăi”, de a reveni acolo.

Paradoxal, o asemenea întâmplare se poate produce ca urmare a unei lungi și dureroase perioade de inactivitate a actorului. Analiza parcursului efectuat până atunci, repetată până când și cel mai neînsemnat detaliu este scos la suprafață, asociată cu frustrarea teribilă resimțită din cauza neînțelegerii, „nedreptății” care i se face, creează terenul favorabil apariției acestui moment de grație. Hiperactivitatea, într-un anume moment al carierei poate conduce, la rândul ei, la un asemenea salt. Pentru a se proteja în fața efortului intens, actorul este obligat să apeleze prea des la „sertarele” meseriei, pline cu procedee deja experimentate de rezolvare a situațiilor. Folosirea în exces a acestor clișee poate închide orizontul necesar dezvoltării artistului care, simțindu-se abandonat, va reacționa violent și va provoca o ruptură în lanțul obiceiurilor care s-au instalat, grăbind astfel momentul marii schimbări. Ajungem acum la perioada când apariția acestui fenomen se poate produce la sfârșitul unei cariere, când toate condițiile sunt reunite. Cu ce bucurie și recunoștință pentru lecția de „rezistență și speranță” privim la cei care ne oferă exemplul unei tinereți regăsite! La vârsta la care o bună parte dintre colegi au obosit, ei ne oferă exemplul concret că niciodată

nu este prea târziu spre a-ți depăși limitele! Pentru cei care s-au dedicat artei, nu există o clipă mai încărcată de bucurie decât această renaștere într-o altă dimensiune. *Renunțând la orice compromis și analiză rațională, artistul trebuie să se angajeze în direcția pe care natura sa intimă i-o indică.* Specificul artei actorului cere ca fiecare „salt” al artistului să fie acompaniat de o schimbare radicală a mijloacelor de expresie.

Din discuțiile cu mai mulți actori din generații diferite, a reieșit că momentele importante ale carierei lor se leagă de întâlnirea cu un anumit regizor. Această întâlnire corespunde, probabil, unui moment de răscruce, în care acumularea unei energii caută, fără ca ei să fie totdeauna conștienți, o nouă direcție de exprimare, o schimbare profundă. Dar dacă această întâlnire nu se produce? Actorul contemporan pare că și-a abandonat autonomia. Nimeni nu-și mai asumă și nu mai vrea să gestioneze un asemenea moment de răscruce, cu toate că, teoretic, nimeni nu cunoaște mai bine căile întortocheate prin care această schimbare ar putea interveni pentru fiecare. Dintr-o lipsă de curaj, sau uneori din lene, este mai comod să plasezi responsabilitatea pe umerii cuiva din afară, respectiv ai regizorului. Este și mai ușor apoi să te justifici dacă n-ai reușit. Pe vremuri, când fiecare companie de teatru avea regizorul-animator al său, carierele actorilor erau în grija mentorului companiei. Acesta își asuma responsabilitatea evoluției fiecăruia și urmărirea cu o privire atentă semnalele care anunțau nevoia unei schimbări. Astăzi, cu rare excepții, actorul trebuie să-și gestioneze singur evoluția și destinul artistic. Obligat fiind să treacă din colectiv în colec-

tiv și să lucreze cu foarte mulți regizori pe perioade foarte scurte, actorul trebuie să se obișnuiască să fie mai atent la avertismentele pe care natura sa artistică i le dă. Responsabilitatea îi aparține în întregime, dacă va lăsa să treacă momentul propice schimbării.

Elemente ale unei analize

Actorul care face din joc o profesie se va găsi în permanență în fața dificultății de a juca și a reflecta, în același timp, la joc. La viteza desfășurării acțiunilor pe scenă, gândirea paralizează acțiunea, după cum, la aceeași viteză, acțiunea împiedică o judecată aprofundată. Desigur, pentru a putea vorbi în cunoștință de cauză despre jocul actorului profesionist, trebuie să privim fenomenul din „interior”. Dar cum putem fi siguri că aprecierile vor fi corecte, fără a avea posibilitatea „distanței” care să permită judecata?

Actorul aduce pe scenă energia „viului” din care s-ar putea crea materia, dar el nu reușește decât aparența materiei care este ficțiunea. Cu toate că poate avea o structură la fel de rezistentă ca materia, ficțiunea jocului actorului nu poate fi conservată și dispare în fulgerarea clipei. Ceea ce poate fi conservat se găsește în ficțiunea literară care servește ca suport. Personajul, așa cum îl găsim în text, nu este o ființă umană completă, sau în orice caz nu este o ființă așa cum simțurile noastre o percep. El este o construcție complexă din ceea ce literatura poate surprinde în ființa umană. Autorul nu poate pre-

vedea nici felul de a privi, nici intonația și „culoarea” glasului, nici gesturile, nici atmosfera particulară care învăluie o ființă reală. Scriitorul proiectează un destin, o aparență fizică și face o prezentare unidimensională a sufletului, care, așternut pe hârtie, păstrează doar câteva repere spirituale. Aceste premise clare, dar închise într-un univers paralel, obligă actorul la „traducerea” lor în lumea tridimensională a sensibilului.

Scopul artei actorului nu este un lucru rafinat, un „distilat intelectual”, ci *ficțiunea*, adică o „altfel” de viață, mult mai concentrată, în tușe de culoare mult mai intense, un cadou pe care actorul îl împarte spectatorilor. Particularitatea acestui cadou este reprezentată de faptul că spectatorul poate „ trăi ” în el un timp oarecare. Viața imaginară, seducătoare prin intensitatea derulării ei, creează în sala de spectacol condițiile ca fiecare să-și poată ridica „temperatura” sentimentelor până la înălțimea la care acestea pot vindeca sufletul. La plecare, fiecare spectator poate ascunde într-un colț al inimii secretul descoperit, pentru a-l împărtăși celor dragi.

Ficțiunea are mai multe posibilități decât adevărul, dar pentru a fi seducătoare trebuie să împrumute aparența realului. Adevărul pare simplu și de necontestat și, din această cauză, greu de acceptat. El se impune ca o revelație, fără a mai fi nevoie de descrierea drumului parcurs până acolo. Ficțiunea pare mai aproape de noi pentru că ne prezintă procesul de căutare a acelor trășături care impun adevărul.

Trebuie să semnalăm că noțiunea de *ficțiune* în teatru nu este egală cu *falsul*. De multe ori auzim în jurul nostru, într-o discuție mai aprinsă, expresia: „Te rog să nu

joci teatru cu mine". În „jocul” vieții, regula după care ne conducem este morala. În jocul teatral, chiar dacă regula este mai greu de definit, una posibilă ar putea fi: *adecvarea mijloacelor în funcție de obiectivul propus și convenția anunțată, în respectul asemănării cu viața*. Ne aflăm deci într-o realitate analogă, în care fragmentele de realitate se articulează după regulile viului, așa cum au fost ele percepute și înțelese de artistul respectiv. Spectacolul vieții elaborat pe scenă elimină dezordinea realului și toate situațiile care nu servesc clarității discursului. Privitorii acestui spectacol „văd” doar ceea ce artiștii respectivi au decis că ei trebuie să vadă.

Actorul, materie a oglinzii

Pentru a continua definirea ficțiunii pe care o „țese” actorul pe scenă, putem face afirmația că această ficțiune este o viață în oglindă. Particularitatea oglinzii de care se folosește actorul o reprezintă faptul că ea nu doar reflectă, ci și generează lumină. Spre deosebire de un „dandy”, care după definiția lui Baudelaire „este tipul uman care-și desfășoară viața în fața unei oglinzi”, actorul este persoana care intră în oglindă creând cu propria materie o altă perspectivă a reflectării.

Artistul – oglindă a ființei, sau „ființa” adăugată ființei – este înzestrat cu dublul dar al reflexiei. Străbătând câmpul jocului dintre realitate și imagine, în care se produc reprezentările care descifrează, dezvăluie sau încifrează evidența, artistul acționează asupra acelor

fragmente de realitate pe care le plasează în spațiul nemăsurat al posibilului. Jocul între posibil și real, între veridic și valid dezvăluie puterea combinatorie și deformatantă a oglinzii dar și capacitatea minții omenești de a genera, mânui și stăpâni proiecțiile sale. Oglinda este, de fapt, un prim model pentru modul de funcționare a gândului. Socrate afirma că formarea gândului se produce în același fel ca imaginea din oglindă. Oglinda este primul simbol al Prudenței și Înțelepciunii.

Interessant este faptul că identitatea dintre obiect și reflexul său se realizează pe baza unui substrat pe care-l constituie tot oglinda. *Materie care are capacitatea de a reflecta materie!* Oglinda poate reproduce fidel realitatea, dar, în același timp, o și falsifică în funcție de anumite modificări ale structurii sale. Figură a figurii, simulacru detașat de corpul făcut vizibil, reflexul și obiectul par a fi indisolubil unite prin legături misterioase. Atestând reversibilitatea lucrurilor, certitudinea aparentului și incertitudinea existentului, oglinda privită exaltă văzul privitorului și-l călăuzește asupra lui însuși. Imaginea oglinzii poate fi creație, ca și imaginea amintirii. De multe ori suntem urmăriți de o imagine, aparent banală, fără să înțelegem de ce. Semnalul insistent indică probabil faptul că imaginea reținută ca atare nu corespunde cu ceea ce complexul „aparat fotografic” de care dispunem a înregistrat. Procesul de refacere a imaginii poate fi uneori extrem de îndelungat și chiar obositor, dar el nu se va opri decât atunci când acele detalii care lipseau vor fi puse la loc în imagine. Oglinda vie a actorului în care se reflectă realitatea materiei vii ne arată o imagine „interpretată”, transformată în funcție de caracteristicile

specifice naturii artistice respective. Absoluta lor identitate pare să țină de un miracol pe care niciun artist nu l-a egalat vreodată.

Detaliile care se zbat să iasă la suprafață sunt detaliile unei realități personale. Satisfacția pe care această imagine „completată” o aduce subiectului este uneori disproporționat de mare în raport cu valoarea ei. Efortul făcut asigură însă individul de buna funcționare a tuturor capacităților, de care nu este întotdeauna conștient. Faptul că „oglindea” personală înregistrează mai mult decât reține memoria dovedește că anumite planuri ale realității ne „scapă” și că predispozițiile naturale de percepție – gardienii existenței noastre – trebuie reasezate în fruntea listei priorităților conștiente. Materia „oglinzii” actorului reflectă, la lumina fulgerului, procesul sintezei dintre înregistrările unei subiectivități de care suntem conștienți, și imaginile unei alte subiectivități pe care doar o intuim. Această materie creează puntea între scenă și sală, pe care spectatorul de teatru va călca, pentru a pătrunde în „ imaginea” spectacolului. Acolo, materia propriei lui oglinzi va reflecta o realitate pe care doar particularitatea structurii sale spirituale o poate „vedea”. În cazul publicului asistăm la un triplu joc al oglinzilor, în care se intersectează „ imaginea” furnizată de autor cu aceea a creatorilor spectacolului, pentru a lăsa în final materialul „reflectat” la dispoziția spectatorului.

Oglindea actorului în care se vede lumea adaugă la imagine și distanța de la care el o privește. Actorul, în exercițiul artei sale, chiar și atunci când pare cel mai aproape de sine, nu coincide niciodată cu sine-însuși. El este înzestrat cu o privire care depărtează și îl ajută

să se situeze la egală distanță de sine și de personaj. Shakespeare afirmă că actorii sunt „oglanda și porunca vremii lor”. Din această perspectivă ne putem imagina că „oglanda” actorului va reflecta lucrurile care nu se văd cu ușurință, dar și lucrurile pe care majoritatea ar dori să le ascundă. Din oglindirea necesităților unei perioade istorice și a direcțiilor unui moment al evoluției societății, în care actorul își exercită profesia, se constituie „porunca” de care vorbea marele poet. Această misiune a actorului s-a transformat, în bună măsură, după apariția regizorului care a preluat sarcina „interpretării” unui text în spiritul timpului. Mai apoi societățile totalitare au preluat, prin organisme ideologice constituite în acest scop, sarcina alegerii și trasării unor direcții precise de interpretare a pieselor care exprimau opțiunile politice și morale ale partidului-stat. Economia de piață dirijează și ea modalitățile de prezentare a unor texte în funcție de principiile sacrosante ale „gustului publicului” sau, mai exact, a ceea ce publicul este dispus să „cumpere”. Fără să aibă vreo legătură, aceste situații au determinat actorul să-și „regândească” porunca, așezând-o în perimetrul vieții cotidiene, în revelarea unor comportamente care scapă oricărei ideologii sau, cel puțin, nu pot fi ușor identificate ca aparținând unei ideologii anume. Această schimbare a obligat actorul la un efort suplimentar de „filtrare”, iar rezultatul aparent este o ancorare a comportamentului scenic în tradițiile ancestrale și în obiceiurile dobândite de comunitatea în care își desfășoară arta.

1. *Hamlet*, E.L.U., București, 1964.

Artă și Societate

Evoluția raportului dintre Artă și Societate în ultimele decenii a făcut ca Arta să fie tot mai des supusă unor anumite criterii de performanță, pentru a fi validată de o societate din ce în ce mai depărtată de cultură. Timpul în care publicul se adapta ritmului de evoluție a unui artist, sau a unei mișcări artistice, a fost înlocuit cu un soi de competiție internă care are ca reguli criteriile schimbătoare ale economiei de piață. A-ți urma calea de inițiere prin artă devine practic un lucru imposibil de urmărit astăzi. Supus unei eficiențe de piață, actul artistic cade în cel mai lamentabil utilitarism. Nimeni nu mai are răbdare cu un artist. El este obligat să alerge în fiecare zi pentru a câștiga o cursă. În aceste condiții, omul de artă trebuie să-și elaboreze o strategie a înfrângerilor care să nu-l distrugă, a pierderilor „colaterale” care să-l conducă cât mai aproape de visul său.

Asistăm astăzi la un spectacol al societății, prezentat de industria media, pe care l-am putea califica drept excesiv. Suntem invitați să asistăm la o reprezentare bine elaborată a naturii spectaculare a oricărui eveniment și chiar a suferinței. Descoperim aici natura primă a oricărui spectacol: ignorarea anteriorității și a tuturor consecințelor posibile. Ceea ce interesează nu este ceea ce crede spectatorul, ci ceea ce vede! Spre deosebire de spectacolul de teatru care este o istorie ce se construiește sub privirea publicului, spectacolul cotidianului este astfel prezentat încât nimeni să nu mai fie interesat de continuarea istoriei. Structura sa este gândită în așa fel încât doar momentul să fie inteligibil, dar nu și istoria

din care face parte. Gesturile excesive sunt exploatate până la limita semnificației lor, derulând în fața privitorilor spectacolul paroxistic al unei alte „lumi”, de care este bine să te ferești. Totul trebuie înțeles în secunda în care este prezentat, pentru ca nimeni să nu fie „obligat” să reflecteze. Un efort de a înlocui conținutul prin forma lui de exprimare, dirijându-ne atenția, nu asupra sentimentului, ci a formei în care se prezintă. Interioritatea dispare în favoarea gesturilor care o exprimă. Nu se mai pune problema adevărului, ci a construirii unor imagini care să aibă o semnificație controlabilă.

Hippolyte Taine formulează una dintre definițiile inspirate ale artei: *Opera de artă are scopul de a face vizibil orice caracter esențial și frapant, plecând de la o idee importantă, într-un mod mai clar și mai complet decât o fac obiectele reale. Ea reușește acest lucru folosind un ansamblu de părți unite, cărora le modifică în permanență raporturile. În artă, când copiem natura fără vreun motiv valabil, nu facem altceva decât o simplă transpunere care va sărăci modelul. Aforismul periculos care susține că arta dramatică ar fi rezultatul reunirii tuturor artelor este, în parte, și fals. Elementele care trebuie să se topească în spectacol nu pot s-o facă decât dacă există acel suflu care le șterge identitatea pentru a forma întregul.*

Dacă suntem de acord cu definiția lui H. Taine, care spune că opera de artă este un nou „asamblaj” al unor fragmente de realitate, trebuie să completăm cu afirmația că această „altă realitate” se realizează cu ajutorul „liantului” produs de artist. În compoziția liantului,

unic de fiecare dată, pe care actorul îl folosește vom găsi în primul rând complexitatea mișcării vii, interioare și exterioare, a corpului său. Calitatea liantului folosit ne va da măsura operei și a valorii artistului.

Arthur Schopenhauer făcea afirmația că: „muzica nu exprimă fenomenul, ci doar esența intimă a fenomenului”. Pentru artă în general, dar și pentru specificul artei actorului, este evident că esența fenomenului îmbracă altă formă decât fenomenul. Arta dramatică este o artă a vieții. Reprezentarea acestei vieți este punctul său de plecare pe un drum construit din „sinteze”.

Corpul uman, modificându-și viața normală, capătă în arta actorului rangul unui mijloc de expresie. Efortul de a exprima la comandă ceva esențial, într-o manieră mai clară și mai completă decât ar putea-o face cineva în viața normală, transformă corpul actorului într-un instrument capabil de automodelare și autoperfecționare. Granițele greu de definit între un gest artistic și o „soluție inteligentă” plasează, de cele mai multe ori, actorul în fața unei alegeri aproape imposibile. În orice caz, va fi o alegere care nu se va face niciodată cu mintea!

Apropierea de un personaj nu înseamnă cunoaștere în sensul academic; înseamnă empatie. Capacitatea de a te apropia de spiritul cuiva te poate face, în unele momente, să confunzi, până la un punct, propriul tău spirit cu al celuilalt. Distanța chirurgicală care există în permanență în spiritul actorului între sine și personaj acționează însă cu eficacitatea unui sistem de protecție.

Declan Donnellan remarcă în minunata sa carte despre teatru *Actorul și ȋnta*: „Suntem siguri că existăm, dar nu suntem siguri că o ȃi putem formula ȋn cuvinte. Jocul, ȃi nu cuvintele, ne apropie cel mai mult de adevărul vieȃii. Nu ȃtim cine suntem, dar ȃtim că putem juca ȃi de aceea jucăm diverse personaje – care sunt imaginea a ceea ce credem noi că suntem”. Apoi adaugă: „Oricare ar fi capacităȃile noastre native, ele nu ating virtuozitatea decăt după observaȃie, repetiȃie ȃi o interpretare precisă. Perfecȃiunea bagajului tehnic al unui actor este atinsă ȋn momentul ȋn care acest bagaj tehnic devine invizibil”.

Scopul unei vieȃi de actor este de a se construi ca artist ȋn deplin acord cu evoluȃia personalităȃii sale adevărate, prin transparenȃa căreia ȋncearcă să privească arta. Prin definiȃie, acest proces este continuu, dar prezintă, din timp ȋn timp anumite situaȃii de tensiune deosebită atăt pozitivă, când cele două evoluȃii se potenȃează, cât ȃi negativă, când opoziȃia lor este prea mare.

Nici acum, după mai bine de un secol de când a fost formulat, ȋndemnul lui Stanislavski care recomanda actorilor, indiferent de nivelul la care-ȃi exercită profesia, să se ȋntoarcă „la ȃcoală” după cinci sau ȃase ani, nu stărneȃte unanimitatea ȋn cadrul breslei. Școala la care se referea marele om de teatru nu presupune reȋnceperea unui ciclu de ȋnvăȃmânt, indiferent la ce nivel s-ar des-

4. *Actorul și ȋnta*, UNITEXT, Bucureȃti, 2006.

5. *Notes Artistiques*, Circé, Strasbourg, 1998.

fășura el, ci o resituare a elementelor care ne structurează personalitatea și mai ales, rediscutarea dinamicii binomului om – artist în contextul evoluției personale. Momentul în care un artist simte nevoia unei schimbări majore în evoluția sa trebuie să găsească un cadru special creat pentru a-i îngădui explorarea în deplină libertate a entității sale. Potențialitățile unui asemenea moment pot fi multiplicat prin grija atentă pentru sensibilitatea și lipsa de încredere a celor care, făcând un asemenea pas, au impresia că se expun unui mare pericol. O structură-laborator, orientată către stimularea evoluției artiștilor dramatici este necesară și poate fi concepută astfel încât fiecare individualitate să-și utilizeze fragilitatea ca o poartă lăsată deschisă și nu ca un zid de apărare.

Pledoarie pentru evoluția binomului Om-Artist

Nevoia de a fi tu însuși devine unul dintre criteriile care dau sens vieții. Schimbările multiple și rapide care se petrec în jurul nostru cer din partea fiecăruia o mobilitate, o autonomie și o mai mare responsabilitate în privința evoluției personale. Umanitatea dă semne că evoluează în sensul replasării valorii individului în centrul preocupărilor sale.

Transformările ce intervin în raportul cu realitatea și care schimbă relațiile umane și profesionale au zdruncinat profund credințele, valorile și miturile pe care s-a

structurat în timp societatea umană. Senzația de pierdere a controlului asupra propriului viitor începe să afecteze tot mai mult viața de zi cu zi a majorității populației active.

Individul care își asumă sarcina de a elabora un proiect de viață, de a-l pune în practică și de a suporta consecințele alegerii sale luptă conștient împotriva acestui curent.

Drumul ce va conduce o persoană către momentul angajării într-un proces de dinamizare a evoluției sale sau chiar de schimbare radicală a propriilor preocupări este un drum lung și complicat din cauza iluziilor care sunt luate drept realități și a capcanelor presărate de auto-mulțumire. Instinctul de conservare contribuie și el la încetinirea unui proces de evoluție, altminteri natural. Fiecare bun material sau spiritual câștigat în lupta cotidiană cu un mediu, nu întotdeauna favorabil, obligă individul la o prudență excesivă, atunci când vine vorba de schimbare. Chiar în fața semnalelor clare pe care rațiunea sau inteligența intuitivă le emit, reacția noastră imediată este una de „corijare” a mesajului, de interpretare voit eronată a lui, pentru a nu tulbura un echilibru interior câștigat cu mari eforturi. Cei care au totuși curajul să renunțe la o situație sigură dar nesatisfăcătoare par senini și conștienți că fiecare obiectiv atins nu face altceva decât să pună în evidență un altul, fără ca această perspectivă să devină, pentru ei, un factor suplimentar de stres.

Adultul se angajează într-o acțiune de corectare a „traietoriei” sale doar atunci când aspirațiile lui au suportul unei dorințe imperioase de schimbare.

Faptul-declanșator are o mare importanță în decizia de angajare în acest proces de schimbare. El este perceput ca un eveniment important în biografia individuală și se poate prezenta ca o ocazie, oportunitate sau întâmplare datorită căreia individul va da un nou sens acțiunilor sale și se va replasa în realitatea personală.

Pentru un actor evoluția înseamnă o competiție cu el însuși, dar în prezența celorlalți, fie ei colegi sau spectatori. Faptul declanșator, în cazul lui, apare de cele mai multe ori în acest context al activității sale publice. Lucrul în echipă impune actorului o permanentă analiză a propriei contribuții la efortul colectiv, făcându-l deosebit de vulnerabil atât la aprecierile privind calitatea muncii sale, cât și la eventualele semnale critice. Premisele unei hotărâri de schimbare apar din jocul neîntrerupt al ierarhiilor dintre evaluările pozitive și cele negative. Putem afirma, cred, că perioada de „incubație” a unei asemenea decizii este destul de lungă în cazul unui actor. Faptul că în activitatea lui specifică actorul utilizează, dar și manipulează, o bună parte a vieții sale afective va îngreuna și mai mult evoluția unei hotărâri. Este foarte important, în perspectiva organizării unui parcurs adaptat evoluției individuale, să cunoaștem atât faptul declanșator ce va pune în mișcare procesul decizional, cât și evenimentul istoric precis situat care va marca momentul punerii în practică a schimbării. Cele mai fiabile informații le putem avea despre acest al doilea eveniment, care este bine identificat în memoria tuturor. Majoritatea actorilor întâlniți l-au trăit ca pe o revelație. Momentul declanșator al procesului de decizie, chiar dacă este mai puțin conturat în amintire, poate

aduce cele mai importante informații. În funcție de cât de aproape este posibil să revenim în căutarea acelei clipe și de pașii făcuți în structurarea hotărârii, acompaniatorul poate înțelege mult mai ușor mecanismul de gândire al persoanei respective. Pornind de aici, el va elabora o ipoteză despre cum trebuie îndrumat actorul în cauză. Momentele cele mai des citate ale punerii în practică a unor asemenea decizii sunt datorate întâlnirilor neașteptate cu un regizor, cu felul de a repeta a unui coleg, cu atmosfera de emulație specifică unei echipe valoroase, angajată într-un proiect, sau cu o serie de dificultăți profesionale concrete care au avut un puternic impact afectiv asupra celor chestionați.

Implicații specifice pentru arta actorului

Spre a asigura condițiile optime desfășurării momentului schimbării, analiza traiectoriei individuale a actorului, așteptările și scopurile sale legate de viață și artă sunt elemente esențiale. Numai ajungând la înțelegerea lor profundă se pot imagina și propune o serie de evenimente capabile să trezească atenția particulară și implicarea fără rezerve a persoanei.

Acest proces se declanșează cu adevărat doar în momentul în care persoana respectivă a decis să se angajeze pe acest drum. Angajamentul în direcția schimbării poate pune în mare dificultate viața sa actuală și actorul trebuie să caute mijloacele pentru a pune de acord obli-

gațiile ivite din acest angajament cu ansamblul preocupărilor, activităților și responsabilităților sale.

Reputat ca artă colectivă, teatrul derulează înaintea actorului un labirint în care se desfășoară o cursă cu obstacole. Obligația de performanță este imperativă, iar absența ei este sancționată imediat. Inspirația la ore fixe pe care trebuie să o aibă actorul, condiția lui fizică și morală, obligația de a exista într-un colectiv, participarea la viața cetății și condiția de model la care profesia îl obligă uneori, fac din cariera unui actor un parcurs extrem de dificil. Fragilitatea operei sale – de fapt o frumoasă „sculptură în fum” – este singura recompensă a acestui efort. Pentru a atinge condiția „de artist”, strategiile de evoluție personală sunt foarte greu de definit.

Baza pregătirii profesionale asigurată de trecerea printr-o școală de teatru este pusă astăzi în discuție de evoluția unei „piețe a spectacolului înregistrat” care cere „capete” noi, fără să se preocupe prea mult nici de pregătirea, nici de existența lor ulterioară, după ce noutatea apariției lor s-a consumat. Rigorile economiei de piață, din ce în ce mai prezentă în desfășurarea unei cariere artistice, care alternează momente de maximă intensitate cu altele de dispariție efectivă din profesie, au făcut ca atât Omul, cât și Artistul, să sufere lovituri greu de suportat uneori.

Situația descrisă mai sus pune actorul în fața necesității găsirii unor modalități de prezervare a „fondului său sensibil”. I se cere în permanență o atenție deosebită față de momentele care-l pot aduce în contact cu adevărata sa natură artistică. Am putea spune că evoluția permanentă a actorului, sau a oricărui artist, este singura

modalitate eficientă de apărare în condițiile actuale. Existența unor laboratoare de (re)punere în discuție a unei direcții de evoluție – și uneori chiar de asistență profesională – ar oferi celor interesați cadrul propice unor discuții și căutări necesare în perioadele confuze ale unei cariere. Conceperea acestor structuri, natura experiențelor care se vor organiza în acele locuri pot face obiectul învățământului continuu, atât de necesar astăzi în profesie. Participarea la aceste stagii de redefinire a obiectivelor umane și artistice nu trebuie privită ca rezultatul unei înfrângeri, ci ca o modalitate de rezistență în fața fenomenului „utilizează și aruncă”, practicat cu agresivitate de o societate care privește cultura ca pe o industrie a plăcerii. Încercarea de a pătrunde în interiorul acestui proces intim, dificil de definit, nu se justifică decât prin speranța că rezultatul cercetării noastre, chiar dacă nu va aduce decât un răspuns parțial, poate ușura uneori, în momentele dificile, căutările disperate ale unui actor. Structurarea acestui parcurs, definirea momentelor când aceste stagii ar trebui să intervină, modul în care ele ar trebui să se desfășoare și cine anume își va asuma responsabilitatea organizării lor – sunt câteva aspecte asupra cărora ne vom concentra atenția.

Cei doi vectori în continuă mișcare care guvernează profesia – evoluția umană a individului și cea artistică – vor fragiliza și mai mult rezultatele demersului nostru. Încercarea de a alcătui un inventar al soluțiilor pentru momentele dificile ale carierei unui actor este una plină de risc, dacă nu chiar imposibilă.

Continua mișcare și reșezare a tuturor elementelor subiective și obiective, care structurează cariera unui

actor, evoluțiile lor surprinzătoare ne obligă să ne gândim mai mult la „cazuri” decât la rezolvări generale. Generozității celor care se pun la dispoziția spectatorilor cu toată ființa lor trebuie să-i răspundem consacându-ne unei cercetări care poate sugera o direcție de evoluție și o cale de ieșire dintr-o situație de blocaj creator. Artistul dezorientat în fața complexității situației pe care o trăiește declanșează, fără să-și dea seama, toate mecanismele ce amplifică până la paroxism crizele existențiale.

Capitolul II

CONDIȚIA ACTORULUI – RAPORTUL CU PREZENTUL

Motto

„Să recunoaștem că tot ceea ce a fost spus nu mai trebuie spus, că o expresie nu trăiește de două ori, că orice vorbă pronunțată moare și că ea nu acționează decât în clipa în care este pronunțată. O formă utilizată odată nu mai poate fi reutilizată și că ea invită doar la căutarea alteia noi și că Teatrul este singurul loc din lume unde un gest nu se face de două ori”.

Antonin Artaud⁶

Societatea de astăzi

Evoluția societății de astăzi se face prin generalizarea culturii științifice care a cucerit ansamblul domeniilor societății și chiar aspectele cele mai intime. Ideea de raționalism s-a instalat la conducerea existenței individuale, dându-le tuturor impresia că numai așa o pot stăpâni. Or, această raționalitate, chiar dacă ea a permis și permite societății să avanseze, își arată astăzi limitele și efectele perverse. Creșterea exponențială a ceea ce știm nu mai poate fi stăpânită de capacitățile spiritului uman.

6. *Le Théâtre et son double*, Folio-essais, 2003.

Până și ordinea presupusă în domeniul fizicii tinde să cedeze în fața ultimelor descoperiri care indică mai degrabă „un joc complementar și antagonist între ordine și dezordine”, cum observa Edgar Morin⁷ în 1995. Aceleași ultime descoperiri din fizică demonstrează că un element se poate comporta de o manieră contradictorie în funcție de experiența la care este supus, că haosul și dezordinea sunt necesare pentru vitalitatea unui sistem.

Marile descoperiri din genetică demonstrează că putem combate cu eficiență o serie de boli, dar suntem puși și în fața unor probleme insolubile de transgresiune (vezi clonajul). Cunoașterea științifică nu mai aduce răspunsurile sperate, știința „nu mai produce ceva ce poate fi înțeles, ci scoate din necunoscut, necunoscute” – după același Morin⁸.

Înfruntarea complexității pe care o trăim se accentuează în lumea contemporană. În epoca așa-zisă a mondializării, problemele fundamentale ce apar depășesc cadrul național, iar resorturile care să ne ajute să vedem dimensiunile și dificultățile acestor probleme ne lipsesc. Suntem obligați să gândim în incertitudine și să admitem că nimeni nu poate prevedea ce va fi mâine sau poimâine. Această „modernizare” se traduce în plan social printr-o slăbire a legăturilor de apartenență și a criteriilor morale care stabileau până la mijlocul secolului al XX-lea repere individuale, valori în atitudini și comportamente. Globalizarea și mondializarea în domeniile economic, politic și cultural, externalizarea puterii de

7. *La Méthode*, vol. IV, Points-essais, Paris, 1995.

8. *Ibidem*.

decizie la nivel european sau mondial, noile tehnologii din domeniul informației și al comunicării au impus în interiorul societății naționale modele de structuri reduse, ușor de localizat, ușor de modificat și adaptabile oricărei situații.

Asistăm astăzi la o evoluție a societății la fel de importantă ca și trecerea de la societatea agricolă la societatea industrială – și anume trecerea de la societatea postindustrială, postmodernă, la societatea hipermodernă. Hipermodernitatea este înțeleasă ca perioada contemporană în care fiecare aspect al existenței prezintă o tendință către exces ce maschează, în fond, o profundă anxietate. Această dualitate este scoasă în evidență, mai mult ca niciodată, de frivolitatea agresivă a unei părți a manifestărilor sociale.

De aici se naște un nou raport (crispat) cu prezentul și asistăm la triumful emotivității angoasate și la prăbușirea tradițiilor. Momentul este perceput ca o neliniște și nu ca un câștig al libertății individuale. „Dar această hipermodernitate trebuie înțeleasă și ca o șansă de a descoperi o nouă responsabilitate a fiecăruia”, ne încurajează Nicole Aubert⁹ în cartea sa *Individul hipermodern*.

Condițiile impuse de secolul al XXI-lea ne obligă la o permanentă muncă de adaptare și la o creștere a calificării individuale. Aceste două preocupări se prefigurează ca obiectivul major al societății. Societatea informaticii poate reprezenta, pentru foarte mulți indivizi, noi modalități de a se realiza, de a se simți mult mai liberi, autonomi și împliniți. Dar pentru alții, aceste evo-

9. *L'individu hypermoderne*, Erès Edition, Paris, 2004.

luții se vor traduce printr-o ruptură, printr-o reevaluare negativă a propriilor capacități sau chiar prin incapacitatea de a face față noilor cerințe.

Societatea de astăzi ne obligă să schimbăm visele pe certitudini cotidiene. În locul imaginației, calculatorul. În lumea de astăzi limbajul, cuvintele, în loc să fie un mijloc de comunicare, s-au transformat într-o sursă de blocaje, de deturnare de sens. Existența cotidiană poate deveni o succesiune de mecanisme lipsite de viață și la fel de rigide ca angrenajul unei mașini.

Arta actorului ca artă practică este o artă a intenției, a inspirației controlate. Fără a vrea să spună ceva precis, fără să se afle pe scenă pentru a rezolva o situație anume și a da un sens acțiunilor sale, actorul nu-și justifică decât parțial locul în societate. Lipsiți de acest argument al intenției, actorii ne arată astăzi fariseismul literei într-o epocă a comentariului. Poate asta trăim: perioada comentariului vieții. Mijloacele media au o capacitate imensă de a aplatiza adevărurile și faptele, încât ele nu mai pot stârni decât comentarii; nu indignare, nu iubire, nu dorința de a te angaja, ci de a comenta; chiar propria ta viață.

Artiștii fac acrobații gratuite, un fel de comentarii ale unor gesturi care ar cere o altă energie și implicare pentru a deveni „fapte artistice”. O artă a autodenunțării simpatice. Am înlocuit magma esențialului unei opere cu aspectele marginale, călduțe ale problemelor. Estetismul a înlocuit frumusețea autentică pentru că aceasta produce frică și poate violența conjuncturilor. După cel de-al Doilea Război Mondial, actorul a devenit oglinda acestui efort planetar al devalorizării, al „demitizărilor”.

Interpelăm lumea sub semnul comentariului, iar tot ceea ce încercăm să prezentăm ca subiectivitate a dorinței nu este decât o ideologie exacerbată a violenței.

Cultura de acaparare

În funcție de epoci putem vorbi de Teatrul care instaurează actorul sau de Actorul care instaurează teatrul. În primul caz, funcția socială, religioasă, politică instaurează în fotoliul actorului un anumit tip de personalitate artistică, generează pentru nevoile sale un anumit tip de expresie. În celălalt caz, atomizarea societății lasă loc încercărilor unor personalități de a impune regulile jocului teatral.

Fiecare epocă creează stilul ei, dar și eternitatea care-i corespunde. Noi ne concentrăm astăzi mai mult asupra semnificației unui gest decât asupra vieții gestului și intenției care l-a declanșat. Primordial nu este să descoperi semnificația, ci să vrei să spui ceva. Valorificăm doar „lectura” unui text, crezând astfel că vom descoperi semnificații subversive, zise progresiste. Regia unui spectacol și actorul devin obiecte ale respectivei „lecturi” care se oprește la acest nivel intermediar al realizării unei opere. Sensul unei opere nu înseamnă decât deschidere, o punte către altundeva și care arde în urma ta.

Trăim perioada unei culturi de acaparare. Cazul țărilor ieșite dintr-o ideologie totalitară este și mai complicat. Accesul la cultură în perioada regimului comunist era liber, dar cultura era supusă unei puternice ideolo-

gizări, iar funcțiile ei pervertite. În consecință, ca un gest de rezistență, acest *acces liber* era refuzat de o bună parte a populației. Cealaltă parte a populației care a suferit efectele unei astfel de culturi impuse și-a modificat percepția, încât după revoluție a refuzat curentul care încerca să revină asupra valorilor esențiale ale culturii. Cei care refuzaseră anterior falsele valori aveau acum opinii foarte diferite despre cultura de care are nevoie societatea post-totalitară. La noi, timp de aproape doi ani după evenimentele din '89, nici teatrul și nicio altă artă nu au găsit calea prin care se puteau adresa unui public atât de eterogen. Nici acum, după douăzeci de ani de la revoluție lucrurile n-au intrat încă într-o evoluție normală, care să poată fi identificată cu ușurință. Atomizarea societății postrevoluționare

a folosit clasei politice, nepregătită și confuză, dar a împiedicat în schimb artiștii să aibă o percepție clară a acestei mari schimbări.

Condiția actorului

Aleksandr Tairov, în cartea sa *Teatrul eliberat*, subliniază că: „Teatrul nu depinde deloc de literatură, iar misiunea lui nu constă în a transmite opera autorului dramatic, ci viața care se naște și palpită odată cu începerea conflictului conținut de operă.”

Vom încerca, în rândurile care urmează, să ne apropiem de Arta actorului și de Actorul profesionist, nu ca de o religie misterioasă și nici ca modalitate de a intra în nu știu ce transă care să ne conducă într-un „alt” teritoriu.

Acest „alt” teritoriu, dacă există, îl construim în mod conștient. Miracolul se produce atunci când construcția prinde viață, iar această viață ne este semnalată de vibrația subtilă pe care-o simțim în momentele când suntem profund fericiți sau nefericiți. Teritoriul ficțiunii trebuie creat pentru a fi cercetat. El rezultă din asamblarea unui număr infinit de piese și este unic la fiecare reprezentare. Relația vie care se stabilește în teatru între spectacol și spectator include în spațiul ficțiunii și sala. Actorul făcând primii pași pe scenă declanșează procesul de structurare a „alcătuirii efemere” și invită în această aventură publicul. Marele regizor și pedagog de teatru Radu Penciulescu i-a pus unui tânăr actor următoarea întrebare: „Care este primul lucru pe care un actor trebuie să-l facă dacă vrea să joace Hamlet?”. După ce a ascultat cu răbdare răspunsul complicat al tânărului, Penciulescu i-a replicat: „Primul lucru pe care trebuie să-l facă acel actor este... să intre în scenă!”. Dincolo de anecdotica răspunsului se află marele adevăr al prezenței vii, palpabile a actorului, fără de care acea lume verosimilă, propusă de spectacol, nu poate exista. Răspunsul mai sugerează și faptul că lucrurile dificile pot fi atacate cu gesturi simple, la îndemână, pe care adesea le ignorăm. Suflul miraculos care va anima lumea posibilului provine în egală măsură de la actori și spectatori. Din dialogul celor două energii, una vizibilă și sonoră a *actorilor* și cealaltă tăcută, dar nu mai puțin intensă a *spectatorilor*, se va naște lumina care face ca tot ce se petrece odată cu ridicarea cortinei să pară verosimil. Cu cât spectatorii vor fi tentați să intre mai rapid în jocul propus de artiști, cu atât mai repede fuziunea energiilor va înzestra „alcătui-

rea efemeră” cu autonomia materiei vii, capabilă să se dezvolte de la sine. Metoda cea mai sigură, pentru actor, de a atrage publicul în această aventură este manifestarea curajului asumat în explorarea necunoscutului din el și din ceilalți. El este cel care se pune la dispoziția celor care vor să participe la aventura cunoașterii de sine. El cunoaște toate trecerile secrete între real și posibil.

Teatrul occidental stabilește două convenții de bază între scenă și sală.

O primă convenție, emoțională – unde suferim sau ne bucurăm împreună cu actorii și unde cadrul scenografic, lumina, muzica îi ajută și pe unii și pe alții să trăiască un anumit tip de iluzie.

O a doua, pur intelectuală – unde textul este pus în „reprezentatie” și jucat în textura și prozodia sa și unde căutarea semnificațiilor ascunse ale textului devine puntea pe care se „circulă” între scenă și sală. În ambele convenții, lucrurile sunt privite din punct de vedere cantitativ. Cu cât cantitatea trăirilor sau a ideilor puse în joc va fi mai mare, cu atât satisfacțiile publicului vor fi mai intense. Teatrul oriental a făcut din convenția emoțională un adevărat parcurs de luptător pentru spectator. El nu poate ajunge la această emoție decât după ce a înțeles subtila tehnică a actorilor, codul culorilor folosite și alfabetul gesturilor. Teatrul oriental cere o *artă a spectatorului* care trebuie mereu perfecționată pentru a putea fi trăită în totalitate emoția.

La începutul secolului al XX-lea, Gordon Craig¹⁰ încearcă să definească în eseul intitulat *Un teatru durabil*,

10. *De l'art du théâtre*, Circé, Paris, 1998.

profilul actorului de care teatrul durabil are nevoie. El începe cu o pledoarie pentru necesitatea de a face o distincție clară între două tipuri de teatru: „Un teatru durabil și un altul efemer, tot așa cum există un suflet nepieritor și un trup condamnat să piară”.

Teatrul durabil nu poate fi, așadar, conceput în afara sufletului. Memoria și cunoașterea se află, pentru el, în psihicul individului. Craig refuză, de la bun început, să identifice „sufletul” cu textul dramatic, respingând schema potrivit căreia sufletul acesta, spectru rătăcitor, s-ar afla mai întâi în text și ar dobândi apoi un înveliș material, un corp, grație actorului, luminii, decorurilor etc.

Actorul capabil să joace în „teatrul durabil” nu va fi nicidecum actorul occidental contemporan, gata oricând să se lase în voia unei neașteptate, imprevizibile emoționalități, ci mai degrabă acel actor oriental tradițional de care a auzit vorbindu-se: „Mi s-a spus că această specie de actori era atât de aleasă, încât nu cruța niciun efort pentru a-și înfrâna și disciplina instinctele, și că făcea asta cu atâta sobrietate, într-un chip atât de auster, încât izbutise să se dezbrace de orice slăbiciune a trupului având astfel în rândurile ei doar ființe perfecte”. Desigur, e vorba despre actori tot atât de fără cusur ca și străvechii idoli, în măsură să rivalizeze cu statuile zeilor.

De altfel, perfecțiunea statuarului îi dă lui Craig o idee mai exactă despre actorul dorit de el într-un teatru al viitorului, deoarece, „în caz că acesta nu va fi în stare să se ridice la nivelul anticilor orientali, nu ne va mai rămâne decât să creăm și să modelăm noi înșine ceva care, în arta durabilă pe care o plănuim, ar putea înlocui omul”. Acest ceva este *supramarioneta* care nu va mai fi tribu-

tară slăbiciunilor unui trup făcut din carne, sânge și nervi. Supramarioneta și idolul antic sunt, pentru Craig, unul și același lucru.

În a doua parte a secolului trecut, un alt mare om de teatru, Luigi Pirandello¹¹, își punea aceeași întrebare descriind această artă ca spațiu în care „sufletul” își poate recuceri libertatea și poate ieși din nou la lumină. Acel „suflet”, izvor al atâtor miracole, pe care îl evocă în *Uriașii munților!* Acel „suflet” care „nu se știe de unde vorbește” și care, în orice caz, nu se află în trupul vizibil pentru ceilalți. Dar atunci unde? Ce corp poate da la iveală acest nevăzut? Corpul actorului sau, mai degrabă, marionetele, paiațele, manechinele însuflețite de o forță poetică?

Răspunzându-le, într-un anumit fel, Jean Gillibert¹², în cartea sa *Actorul în Creație* făcea următoarea afirmație: „Actorul este una dintre propunerile cele mai interesante ale umanității, care prin creația sa poate spune nu neantului panoramând totul și ferindu-se de orgoliul concluziilor”.

Dialogul cu tăcerea publicului

Legătura actorului cu publicul are o natură complexă. Actorul nu poate exista fără public și această legătură

11. *Uriașii Munților*, Editura Univers, București, 1977.

12. *L'acteur en création*, Presses Universitaires du Mirail, 1993.

justifică locul teatrului în „cetate”. Înainte de a încerca să ne confruntăm cu complicatele legături care se stabilesc între scenă și sală, trebuie să eliminăm din ecuație plictiseala. Peter Brook¹³ își intitulează una dintre cărți *Le diable c'est l'ennui*, tocmai pentru a sublinia pericolul celui mai mare dușman al teatrului – plictiseala. Păstrarea acelei flăcări vii care ține trează atenția spectatorului devine obsesia oricărui om de teatru. Lupta pentru a stârni interesul publicului colorează diferit, de la spectacol la spectacol, această relație. *Să țină „în mână” o sală nu înseamnă, din punctul de vedere al unui actor, s-o domine ci s-o aibă aliat, partener.* Chiar dacă nu vorbește cu glas tare, spectatorul participă la dialog cu tăcerile sale. Actorii cu experiență vorbesc adeseori de tăcerea interesată, de cea indignată sau, pur și simplu, de refuzul tăcut al dialogului. Paleta acestor tăceri nu se reduce doar la cele enumerate mai sus, ea este cu mult mai bogată și, în cazul sălilor „inspirate”, ajunge la o asemenea nuanțare încât poate face deliciul oricărui observator avizat. Admițând că putem elimina plictiseala, vom observa că relația actor–spectator este în primul rând afectivă și se bazează pe încredere. Gestul de a cumpăra un bilet este dovada afirmată de încredere a publicului. Faptul că, la ridicarea cortinei, actorii se află în scenă este răspunsul acestora la încrederea acordată. Aceste două gesturi permit ca spectacolul să înceapă. Greul începe abia acum. Încrederea afirmată trebuie confirmată de cea câștigată pe „câmpul de luptă”, iar o legătură afectivă are nevoie de timp pentru a înflori. Timpul con-

13. *Le diable c'est l'ennui*, Actes Sud, 1991.

centrat al teatrului va contribui la accelerarea fenomenelor, cu avantajele și dezavantajele pe care le presupune viteza. Situația seamănă întrucâtva cu aceea în care simțim simpatie sau antipatie, pentru cineva pe care îl întâlnim prima oară. Reacția spontană a ființei noastre ne surprinde și este foarte greu de explicat. Într-o sală de spectacol lucrurile nu pot rămâne la acest nivel. Publicul și actorii vor lupta, în cazul unei impresii negative, s-o înlăture, iar în cazul uneia pozitive, s-o justifice. Ambii parteneri fiind de bună-credință, efortul principal este îndreptat către colaborare. Dialogul care se instalează este presărat cu invitații lansate de ambele părți, de a cucerii teritoriul pus la dispoziția celuilalt. Pentru aceasta, cei doi protagoniști trebuie să renunțe la prudența cotidiană. Actorul, care este amfitrionul reprezentației, va lansa prima invitație. Nu cred că trebuie să subliniem importanța primului gest al dialogului. Dacă el este reușit, lucrurile se aranjează de la sine ca în dragostea la prima vedere, dacă nu... vom asista la un adevărat asediu desfășurat de cei de pe scenă pentru a cuceri înțelegerea sălii. Interesant este faptul că, în ambele cazuri, vom asista la spectacole care vor anima și satisface publicul prezent. Reacția încărcată de semnificații pe care actorul o așteaptă din sală este baza cooperării propuse de el spectatorilor. Peretele de întuneric ce desparte spațiul comun în două este lupa care amplifică toate mișcările afective petrecute între acești doi parteneri, făcându-le aproape vizibile. Este foarte important ca acest spațiu să devină cât mai repede comun, pentru a crea intimitatea necesară dialogului particular care se petrece între public și scenă. Curajul, riscul artistic asu-

mate de artiști pentru a configura ambianța, profunzimea și finețea ficțiunii pe care o propun este esențial. Curajul dă curaj și spectatorul va îndrăzni, la rândul lui, să intre în poveste. Generozitatea este cheia de boltă a edificiului spiritual care se clădește pe parcursul unui spectacol. Actorul care dăruiește de pe scenă, lăsându-se cutureierat de privirea publicului, va primi înapoi înzecit generozitatea de care a dat dovadă. În acest climat, observatorul atent și sensibil de pe scenă se poate adapta oricărui semnal venit din sală. Dialogul este condus pe rând de cei doi parteneri și poate avea chiar momentele sale de impas, dar nu vom asista niciodată la ruperea acestei legături. Dacă impactul spectacolului este puternic, argumentele afective ale actorului pătrund în sală integrându-se, după terminarea spectacolului, în viața reală a spectatorului.

O emoție trăită în timpul unui spectacol poate avea valoarea unei experiențe de viață și aceeași forță de a participa la existența cotidiană a celui care a asistat la reprezentație.

O realitate pe potrivă închipuirii

Eugène Ionesco¹⁴ are o intuiție genială când notează în jurnalul său: „adevărul se găsește în imaginație”.

Putem afirma că în teatru nu există reprezentare falsă a unui proces pentru că de la început totul este „fals”. Nu lucrăm cu adevăruri, ci ne preocupăm de fabricarea

14. *Journal en miettes*, Poche, Paris, 1993.

adevărurilor de care avem nevoie. *Ele par adevărate în context pentru că sunt fabricate din același material viu care, ca și în viață, nu rezistă decât la o singură „utilizare”.*

Una dintre multele definiții posibile ale teatrului ar fi aceea a *unei succesiuni de acțiuni reale care ajung să creeze, în final, o ficțiune*. Constatăm astfel că suma unor adevăruri parțiale ne poate conduce într-un teritoriu posibil, analog realității. Secvențele de realitate pe care cei de pe scenă le utilizează ca material al artei lor, izolate de contextul din care au fost extrase, nu pot fi unite decât prin liantul unor sentimente puternice pe care artiștii le fabrică încercând să refacă aparența viului. În ficțiune, ca și în cotidian, viața este un parcurs afectiv. Acest parcurs are o coerență naturală în viața de zi cu zi, pentru că el este legat de desfășurarea unor evenimente neprevăzute, dar care par să se înlănțuie de o manieră logică. Pe scenă, unde știm dinainte ce se va întâmpla, trebuie să unim, uneori, momente de viață ce nu urmează o desfășurare logică. Pentru a da coerență evoluției personajului, căutăm acele mișcări sufletești puternice care să arunce punți peste salturile în timp și spațiu, impuse de materialul literar. În teatru nu putem vorbi de fals, în viață, da. Dacă în profesie se folosește uneori acest cuvânt, afirmația nu rezultă din comparația cu realitatea, ci cu ansamblul de coduri virtuale ale acestei arte și cu setul de coduri specifice propuse de reprezentația la care se face referință.

Adevărul scenic este cel al unei realități construite, adică o selecție de adevăruri parțiale trecute prin filtrul subiectivității artiștilor și care are ca finalitate validarea unei ficțiuni. Organizarea duce la formă și apoi la fru-

mos. Numai dialogul cu publicul reîncarcă acest adevăr cu „haosul” emoțional al vieții. Apariția cuvântului și capacitatea lui de abstractizare ne-a îndepărtat de realitate, dar în același timp ne-a făcut oameni. În încercarea de a reintra în posesia vieții ascunse în aceste abstractizări, teatrul propune un model posibil de realitate pornind de la decodificarea cuvintelor. Pe scenă, realitatea construită rezultă dintr-o serie de acțiuni, cuvintele fiind, la rândul lor, o acțiune. Imaginația, încărcătura afectivă și efortul fizic pot semnaliza aspecte inedite ale valorii unui cuvânt sau a unei situații. Hamlet, referindu-se la actori, observă:

*„Acest actor, cu numai
Al minții joc, un vis al suferinței,
Atât s-a întrupat în plăsmuirea-i
Încât frământul i-a pălit obrajii...
Lacrimi în ochi, privire rătăcită,
Glas spart și ființa întreagă pe potriva
Închipuirii [...].”*

O realitate „pe potriva închipuirii” este realitatea seducătoare a teatrului. Manifestările ei atât de diverse, asemănătoare vieții se petrec însă mult mai repede decât în viață și de aici poate și fascinația pe care această artă o exercită de milenii asupra spectatorilor. O realitate croită cu o măsură umană și pentru timpul scurt al unei existențe. Diferența dintre teatru și viață, atunci când artiștii utilizează cu inspirație uneltele artei lor, este la fel de greu de sesizat ca și diferența dintre adevăr și posibil. Teatrul pare simplu în măsura în care ajunge la sim-

plitatea fenomenelor naturale. Ne referim la acea simplitate complexă, bogată, nuanțată, rezultat al unui proces îndelungat de elaborare și care este interesantă pentru că nu lasă să se vadă toată această muncă.

Teatrul înseamnă acțiune care se declină în toate direcțiile. Este expresia activă a gândului, condensarea sensibilă a tuturor semnalelor din interior și din exterior pusă în slujba unei comunicări profunde între oameni. Teatrul este arta care păstrează contactul direct între un subiect și altul, privilegiind calitatea comunicării și nu neapărat cantitatea de informații transmisă. Teatrul este mai puțin convențional decât celelalte arte, dar din acest punct de vedere și mai înșelător, creând iluzia că fiecare poate inventa propriile lui convenții. A juca un rol înseamnă a descoperi, înainte de toate, un punct de vedere subiectiv. Din acest unghi de vedere, personajul privește bogăția realității care se înfiripă în jurul său și angajează orice relație cu partenerii. Ceea ce face ca un rol bun să intereseze pe toată lumea este faptul că suma acumulărilor nu duce la un „Popescu” precis, ci la un ansamblu de caracteristici diferite, de moduri de a fi diferite, care în ultimă instanță corespund tuturor. Fiecare se va regăsi într-un fragment al acestei sinteze.

Finalitatea teatrului este aceea de a pune în reprezentare tot ce știm despre om și lume. Tot ce este de arătat se exprimă nu prin limbaj, ci în limbaj, în dinamica sa, chiar înainte de a începe să combinăm întâmplările și să construim intriga. Acest nivel al lecturii va dezvălui actorului în ce zonă a experienței umane trebuie să caute, și chiar formula liantului care va uni situațiile, sentimentele și ideile. Articularea evenimentelor este

poate singurul eveniment important din teatru. În această articulare, în dinamica sa, găsim sensul căutării propuse. Din mecanismul visului, teatrul păstrează principalele resorturi: dilatarea și comprimarea timpului, transgresarea spațiului și posibilitatea împlinirii rapide a unei dorințe.

În teatru, vorba construiește căutând adevărul în adevărul celuilalt, pe care îl numim public. Concurând realitatea, teatrul încearcă să propună o formulă de coexistență între ceea ce este succesiv și ceea ce este simultan.

Teatrul bun trebuie să facă proba „*temeiniciei*” efemerului și actorul bun convinge spectatorii să trăiască alături de el în permanența efemerului. O emoție care pleacă din scenă către sală își schimbă caracterul său *estetic* cu unul *etic* și intră printre mijloacele cu care teatrul poate influența societatea. Situațiile prezentate pe scenă sunt rezultatul unei elaborări, care face ca latura estetică să primeze. Argumentele estetice ale unui spectacol sunt percepute în sală ca argumente afective și astfel pot schimba ceva concret în viața cotidiană a publicului. Aduse în viața socială, soluțiile văzute pe scenă pot deveni repere etice.

Structurarea posibilului

În spațiul posibilului și al jocului, conflictele sunt ideale pentru că există reguli și ele trebuie respectate. Aceste reguli sunt acceptate de la bun început și prote-

jează jucătorii, într-un fel de competiție ideală. În viața de zi cu zi, regulile sunt mai puțin vizibile, dar aproape toate mijloacele sunt bune pentru a reuși.

Arta actorului este arta comunicării sensibile. El nu comunică idei, ci imagini. A te afla pe scenă nu înseamnă a juca ceva, ci a fi în mijlocul unei situații pe care actorul încearcă să o rezolve în funcție de obiectivele și scopurile personajului interpretat. Ceea ce se întâmplă extraordinar, în momentele de grație din sălile de spectacol, este că publicul este uimit de bogăția și neașteptatul ficțiunii. Situațiile pe care le trăiesc ei în realitate posedă foarte rar o asemenea strălucire. Concentrarea atâtor elemente nu se petrece în realitate decât foarte rar și ar trebui să aibă șansa extraordinară de a se afla în acel moment și în acel loc și să fie capabil s-o vadă de unul singur.

„Ca și cum aș fi...” este regula ce funcționează în teritoriul ficțiunii. Această formulă încarcă acțiunile care se desfășoară și cuvintele care se pronunță cu semnificații mai precise decât în viață. Având în minte acest enunț, actorul marchează linia care separă ficțiunea de viață. În noul teritoriu materializat de formula „ca și cum aș fi...”, el încercă să ordoneze haosul realității în respectul asemănării cu viața.

Să nu uităm că în teatru trăim un paradox: actorul intervine în literatură (care, de asemenea, nu este domeniul lui), iar dramaturgul intervine în teatru (care, de asemenea, nu este domeniul lui). Regizorul, la rândul lui, intervine în literatură atunci când adaptează un text, în arhitectură și pictură atunci când concepe un decor, în dans când organizează coregrafia mișcărilor. Ca să reușească, aceste intervenții pe teritoriul altora trebuie

făcute în respectul legilor specifice fiecărei arte. Spectacolul se joacă într-un cadru delimitat și are o durată determinată. Jocul este o tentativă de a opune confuziei normale a existenței cotidiene situații perfecte, de egalitate pură a șanselor, din primul moment al declanșării lui. În viață nimic nu este clar de la început, nici șansele, nici meritele. Mai târziu, în această partidă a vieții, chiar dacă ajungem să cunoaștem meritele, șansele rămân în continuare într-o obscuritate care naște frustrări. În joc, meritul și norocul se arată de o manieră netă și indiscutabilă. Jocul permite evadarea din această lume construindu-ne o alta sau devenind noi înșine altcineva.

Echilibrul jucătorului este asigurat de raportul dintre implicarea și distanța pe care o pune în exersarea unei activități ludice. Așa cum implicarea excesivă îl plasează în afara jocului, tot așa, distanțarea peste limita admisă face participarea la joc imposibilă. „Ca și cum aș fi...” este formula care asigură distanța de securitate și va rămâne înscrisă pentru totdeauna pe frontispiciul teatrului.

În teatru „lucrăm” cu fragmente de viață scoase din context și care devin „materiale” cu ajutorul cărora actorul își concepe opera sa, personajul. Dificultatea muncii lui constă, printre altele, în faptul că aceste materiale nu se găsesc așezate pe un raft al atelierului său. Actorul le poartă cu sine și în sine, iar uneori le „rătăcește” în labirintul memoriei sale. Aceste evenimente stocate de memoria afectivă au o viață a lor și se transformă în permanență. Așa că atunci când actorul purcede la lucru și admitând că știe de unde să-și ia „materialul”, poate avea surpriza să nu mai găsească același conținut al fragmentului respectiv. Dar nu ne aflăm decât la înce-

putul dificultăților acestui drum. Admițând că actorul știe unde să caute materialul respectiv și că materialul nu a suferit schimbări esențiale, lucrul propriu-zis constă în a structura conturul unui personaj posibil. Libertatea de a combina fragmente diferite, modificând legăturile dintre ele și inventând întâmplări posibile, trebuie să se supună rigorilor unui anumit cadru. Acest cadru este trasat de organizarea conflictului, de spiritul operei, de scopurile reprezentației, de intențiile regizorului, de determinările socio-istorice, de capacitățile actorului, pentru a nu aminti decât pe cele foarte vizibile.

Revenind la structurarea posibilului, ea se face după un model spiritual personal. Experiența de viață, capacitatea de înțelegere, sensibilitatea, cultura și, nu în ultimul rând, calitățile fizice și de voință vor da dimensiunea și complexitatea demersului artistic. *Opera de artă a actorului – PERSONAJUL – este un act profund individual, dar în acord cu alte acte profund individuale ale partenerilor de scenă, care se produc în același timp și în același loc.*

Instrument și materie

Înainte de a fi „altcineva” pe scenă, actorul încearcă să știe *cine este el însuși în viață*. Dar cum acest proces de structurare a personalității este neîntrerupt, putem presupune că această „imagine în mișcare” nu va fi nicio dată suficient de lămuritoare pentru el.

Cunoașterea și aprofundarea relațiilor dintre oameni este cealaltă direcție spre care se dirijează efortul său.

Poate că această cunoaștere și nu propria interioritate constituie obiectul principal al observației sale. Pe scenă, sarcina primordială a actorului este să realizeze obiectivele personajului său. Aceste obiective, în mare parte stabilite de el, urmăresc descifrarea în fapte și emoții a materiei literare care stă la baza reprezentației. Filtrul determinărilor personale și profesionale impun actorului o modalitate specifică de lectură a oricărui text dramatic. Nu este îndeajuns să înțelegem lumea pentru a o putea cuprinde în totalitatea ei, trebuie s-o și „trăim”, să fim în interiorul acestui proces care ne uimește, ne sperie, ne bucură și ne împlinește... consumându-ne!

Actorul nu se oprește la descifrarea și înțelegerea mesajelor codificate de autor în text, el se angajează în acțiuni concrete încercând să transforme informațiile, la temperatura angajamentului său, în „clipe de viață”. Doar înțelegând un personaj actorul nu epuizează subiectul.

Faptul că o persoană acceptă să trăiască o altă experiență decât aceea în care trăiește zilnic și în fața unor oameni pe care nu-i cunoaște presupune de la bun început o distanțare. Această distanțare este protecția pe care binomul om-artist o așază la baza artei actorului. Ea este cea care reconfortează omul și dă libertate artistului. Diferența între teoria lui Stanislavski și cea a lui Brecht constă în modul în care este tratată această distanță.

Pentru Bertolt Brecht¹⁵ distanța se manifestă în atitudinea socială a actorului față de rol, iar pentru pedagogul rus în atitudinea psihologică a aceluiași actor față de personajul său. Pentru unul, actorul se află pe scenă spre

15. *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1999.

a denunța un fapt social, iar în viziunea celuilalt, pentru a cerceta o situație umană.

Actorul este instrumentul, dar și materia asupra căreia acționează instrumentul. Ne aflăm în permanență într-un dublu demers. Trebuie să perfecționăm instrumentul pentru ca acesta să acționeze asupra materiei corpului și afectelor noastre. Făcând o distincție brutală, putem defini două entități care coexistă și se întrepătrund: *artizanul și artistul. Pentru artizan, cunoașterea regulilor este cea mai importantă regulă, iar pentru artist, ignorarea tuturor regulilor este cea mai bună regulă de urmat.* Aceste două aspecte ale personalității artistice coexistă într-un binom extrem de complex, de a cărui bună funcționare depinde uneori chiar existența individuală.

Actorul „trăiește” într-o artă în care nu-și poate permite să aștepte inspirația, așa cum o pot face scriitorul sau pictorul. Această stare de creativitate trebuie să apară în momentul precis al începerii spectacolului. În aceste condiții el trebuie să învețe să provoace inspirația. O bună parte din munca actorului se referă la acest efort continuu de a rămâne creativ chiar și în afara activității specifice. Din această perspectivă, pentru actor, este importantă nu numai *viața lui în teatru*, ci și *viața lui pentru teatru*. Viața actorului *în teatru* este alcătuită din suma experiențelor petrecute pe scenă, a luptei cu verosimilul, a încercărilor de a realiza transparența prin care spectatorii pot vedea nașterea și împlinirea unui gând sau a unui sentiment. În ciuda experienței acumulate, a utilizării necondiționate a capitalului de curaj artistic, a dezvoltării neconținute a capacităților de ascultare și dialog, actorul trăiește întreaga sa *viață în teatru* cu im-

presia persistentă că se află mereu la începutul drumului. Despre viața actorului *pentru teatru* se vorbește destul de puțin, cu toate că aceasta este izvorul care hrănește și reconfortează artistul în perioadele dificile, sau poate deveni locul de retragere, în perioadele de suprasolicitare. Am putea asemui viața *pentru teatru* a actorului cu un soi de program de reîncărcare a bateriilor artistice. Conectat la frumos, la vital și spiritual, artistul încearcă să depășească granițele specifice artei lui pentru a colinda teritorii ignorate, ascunse, ghidat fiind doar de curiozitatea sa. Cineva spunea că pentru a exista într-o profesie legată de artă trebuie să acordăm zilnic minimum o jumătate de oră artistului din noi.

Arta actorului este aceea de a comunica un proces afectiv și intelectual și de a ne face părtași la elaborarea lui. Nu putem trăi în trecut. Viața se produce în secunda care trece, iar efortul actorului constă în anticiparea evenimentelor aduse de clipa viitoare. Sub inevitabila presiune a timpului, soluția justă pentru a avansa în această structurare a posibilului pe scenă pare că nu-i aparține decât în foarte mică măsură. Ea se naște în general din colaborarea cu partenerii săi. Numai atenția, flexibilitatea și disponibilitatea de a dialoga cu ei în toate planurile îl pot salva de clișeele unor gesturi prefabricate sau fabricate în alt loc decât în timpul desfășurării acțiunii.

Legile artei actorului sunt în armonie cu legile viului, fără să fie aceleași. *Actorul imaginează ceva care seamănă cu viața, dar nu imită viața.* Pe scenă actorul nu reproduce ceva, ci „alcătuiește” ceva.

Dificultatea reală a construcției personajului este salvată de cele mai multe ori de „suflul” inspirației, noțiune

rămasă misterioasă în ciuda tuturor încercărilor de clarificare. În acele momente actorul are impresia că rezultatul la care ajunge este mai puțin opera sa și că el este purtătorul de cuvânt al altcuiva. Efortul său nu mai este îndreptat spre a „inventa”, a născoci lucruri originale, ci doar spre a găsi articulația vie a elementelor „insuflate”. Lucrul cu imaginația este o activitate repetitivă. Revenim asupra unei situații adăugând mereu detalii, până în clipa în care se declanșează un soi de efervescență în care actorul nu mai caută ci găsește toate elementele de care are nevoie. Am putea deduce de aici că declanșarea creativității, momentul în care actorul „alcătuiește ceva”, se produce doar atunci când, după ce a furnizat un efort considerabil, actorul aruncă în luptă ultimul său argument: credința nestrămutată că va reuși!

Arta și profesia de actor

Să ne aplecăm asupra problemei artei și profesiei actorului. Când vorbim de meserie în arta actorului vorbim de faptul că în Artă există o parte tehnică dincolo de specificul individual și care poate fi transferată într-o altă „artă”. De obicei, cele două noțiuni sunt judecate separat și absolutizate. Partizanii Artei Actorului se referă la o anumită mistică a creației, la procesul greu explicabil al inspirației, la alchimia subtilă a întâlnirii Actorului cu Personajul, ignorând complet aspectul tehnic foarte important al profesiei de actor. În această categorie numeroasă se înscrie și Anatoli Vasiliev, care

afirmă că: „actorul face legătura dintre forțele telurice și cele celeste”. Cei care iau în considerație doar „meseria” actorului îl consideră un saltimbanc, ce poartă în traista lui o grămadă de expresii faciale și gesturi adunate în grabă și de care se servește în funcție de context. Bineînțeles că nici unii, nici alții, nu au dreptate judecând așa lucrurile, sau altfel spus, și unii și alții au dreptate pe jumătate. Interesant ar fi de văzut cum am putea să delimităm, dacă este posibil, aceste două noțiuni: *artă* și *meserie*, indisolubil legate în profesie și să intrăm cu prudență pe teritoriul lor.

Brecht¹⁶ face afirmația că actorul este martorul unui eveniment pe care ni-l povestește, că sarcina lui este reprezentarea comportamentelor sociale. Dar cum devine un actor *personajul* și cum un simplu fapt de viață devine „fapt artistic”, lipsește din argumentația lui. În acest proces complex, vom vedea împreună la lucru cele două aspecte ale profesiei de actor.

Ceea ce dramaturgul oferă actorului sunt niște abstracțiuni (cuvinte) ale unei realități pe care cel de-al doilea are datoria s-o materializeze. „Actorul nu are de jucat metafizica, partea ascunsă a lucrurilor, cititul printre rânduri”, afirmă încă o dată Bertolt Brecht, „ci numai să reprezinte această realitate, dându-i concretețe”. Afirmația pare destul de sumară și naște o altă serie de întrebări: ce înseamnă să faci concretă o realitate și cum? Pe scenă „lucrăm” cu realitatea așa cum se prezintă ea în natură sau cu reprezentarea ei? Cu adevăruri sau cu reprezentarea lor? Putem vorbi oare în teatru de repre-

16. *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1999.

zentarea falsă a unui proces natural, de vreme ce acest proces este de la bun început o schemă, o ficțiune, o selecție operată și repetată înainte de a fi arătată?

Pe scenă nu re trăim realitatea, ci construim, împreună cu spectatorii, un teritoriu al posibilului în care situații, gesturi și expresii nu trebuie să fie adevărate, ci juste în raport cu o convenție prestabilită. Această convenție se stabilește pentru durata spectacolului și nu se trăiește decât o singură dată. Ceea ce se întâmplă uneori, în marile spectacole, este că acest teritoriu al posibilului devine prin imaginile pe care le propune extrem de incitant, ridicând calitatea percepției spectatorului peste performanța cotidiană a receptării realității. De aici poate și senzația ciudată, când publicul iese dintr-o sală de spectacol, că acel cotidian la care se reîntoarce pare străin și mult mai sărac.

Încă o dată, când spunem că un gest sau o situație sunt false, această afirmație nu rezultă din comparația cu realitatea, ci în raport cu o anumită convenție propusă de spectacolul respectiv. Un gest devine fals pe scenă doar atunci când el pare în discordanță cu imaginea comportamentului general al personajelor, fără o justificare pe care spectatorii s-o poată înțelege. Dacă într-o scenă zgomotoasă de petrecere cineva vorbește în șoaptă și se comportă ca la înmormântare, acțiunile lui pot părea false, dacă nu au o explicație imediată. Vorbind de adevăr pe scenă, trebuie să ne gândim în primul rând la adevărul care face să avanseze acțiunea și nu la adevăr ca noțiune abstractă. Când cineva trebuie să fie păcălit pentru ca acțiunea să continue, atenția actorului se va concentra asupra aspectelor ce fac plauzi-

bil acest moment, inventând adevărul de care are nevoie. Cotidianul actorului este compus din adevăruri impuse pe care el încearcă să le facă verosimile. Adevărul actorului nu are cu prioritate o componentă etică, ci una estetică și utilă. Aceste adevăruri scenice așezate în spectacol își recapătă funcția etică doar în „lectura” spectatorilor.

Revenind la obiectul dilemei noastre – unde sfârșește meseria și unde începe arta – ne putem folosi de o frază a aceluiași Brecht, care spune: *„Actorul își apropie personajul, pentru a se putea apoi depărta de el, depășindu-l”*. Cred că de aici am putea porni argumentația spre a delimita în mod arbitrar, doar pentru claritatea analizei, etapele și momentele în care cele două aspecte ale profesiei se manifestă cu precădere. *Ne apropiem de personaj cu uneltele „meseriei” și îl depășim cu uneltele artei noastre.*

Uneltele care se autoperfecționează

Să vedem însă cum uneltele „meseriei” de actor îl ajută pe acesta să parcurgă distanța care îl separă de personaj. Mai întâi, trebuie spus că „uneltele” pe care meseriașul și artistul le utilizează sunt comune, dar sunt folosite diferit. Cum această muncă este realizată de una și aceeași persoană, alternanța dintre artist și meseriaș pe tot parcursul ei este greu de precizat. Aceasta este marca personalității fiecăruia. Ceea ce știm, în mod sigur, este că valoarea intrinsecă a celor două elemente care formează acest tandem indestructibil și ponderea

lor în cadrul procesului de creație „colorează”, de fiecare dată diferit, opera de artă pe care-o realizează.

Care sunt, înainte de orice, aceste „unelte” de care dispune „tandemul”? Spiritul de observație, capacitatea de analiză, puterea de concentrare, imaginația, fantezia, memoria afectivă, cultura, potențialul fizic și psihic și, nu în ultimul rând, generozitatea.

După cum se poate observa din enumerarea „uneltelor” aflate la dispoziția actorului, este greu să separi cele ale „meseriașului” de acelea ale „artistului”. Specificul acestor unelte speciale este capacitatea lor de autoperfecționare. Cu cât sunt utilizate mai des și mai inteligent, cu atât ele devin niște instrumente din ce în ce mai fine, atât în procesul analizei, cât și în cel al sintezei presupuse de actul artistic. Perfecționarea lor continuă conduce în final la posibilitatea utilizării lor de către ambele entități ale acestui tandem și la dificila identificare a utilizatorului.

Ceea ce deosebește, printre altele, *artistul de meseriaș* este faptul că acesta are o atitudine față de fragmentele cizelate, puse la dispoziție de artizan. El *știe cum* ar trebui utilizate, și *în ce scop*. Artizanul este sensibil cu precădere la aspectul „tehnic”, iar artistul la cel etic și estetic.

Fiecare operă de artă, observa Tadeusz Kantor, ar trebui să conțină acea „materie primordială” unde trăiesc infinitatea variantelor posibile ale vieții, materie care prinde singură forma și care dirijează opera într-o direcție justă. Artistul adevărat este sensibil la acest moment, și-și reorientează imaginația și forțele în direcția arătată. Acel moment unic, în care Opera își manifestă propria-

i existență și voință, este recunoașterea supremă pentru Artist că alcătuirea sa a intrat în comunicare cu Lumea. Începând din acea clipă se declanșează marea confruntare a Artistului cu Materia operei sale și cu forțele descătușate ale posibilului care trebuie stăpânite.

În această dispută care își schimbă în permanență câmpul de luptă și regulile între subiectiv și obiectiv, între „înăuntru” și „în afară”, creatorul trebuie să manifeste în același timp fermitate și maleabilitate, orgoliu și umilință, dar mai ales credința nezdruccinată în ceea ce face, pentru că rezultatul este întotdeauna imprevizibil. De obicei, când Opera învinge în această luptă, Artistul câștigă. Nu este îndeajuns să înțelegem lumea pentru a o putea cuprinde în totalitatea ei, trebuie s-o iubim, să ne fie frică de ea, să ne uimească divinitatea care transpare din ea.

Materia evanescentă

Artistul face din intimitatea sa o operă. Fără s-o fardeze, fără complezență, cu orgoliu dar și cu umilință, creatorul încearcă să stăpânească „materia primordială” a ființei sale. Din ea va țese pânza vie care acoperă ficțiunea. În acest teritoriu, lucrurile cele mai stranii își găsesc locul lângă cele normale, iar iluzia devine aerul pe care-l respiră deopotrivă cei care intră în scenă asumându-și riscul acelei alcătuiți, sau cei care intră în sală de plăcere. Intimitatea fiecărei părți devine materia evanescentă care desenează conturul visurilor noastre. Să

pătrundă în acest spațiu spiritual – prezent pretutindeni și de aceea greu de identificat – ar trebui să fie ținta oricărui artist. Cu cât curajul și generozitatea actorului sunt mai mari, cu atât mai mulți spectatori poate lua cu el în această aventură.

Actorul nu construiește numai personajul, ci și publicul care asistă la acest proces. La sfârșitul spectacolului putem spune că opera construită a creat, la rândul ei lumea capabilă s-o înțeleagă și s-o admira. Lumea în care însuși actorul devine operă.

Poate că nu există diferențe esențiale între real și teatral, ca expresii a două lumi care coexistă (alături, probabil, de altele care formează unitatea), dar credem cu tărie că finalitatea teatrului transcende teatralul.

Capitolul III

DRUMUL ACTORULUI DE LA EU LA SINE

Motto

*„Nu există un punct până la care să putem
afirma precis: Până aici sunt eu.”*

Plotin¹⁷, Eneade, VI

Pași spre identitatea actorului

Pentru a reuși să ne apropiem de adevărata noastră natură avem nevoie de curaj și de o anume tehnică a introspecției. Cineva spunea că identitatea se construiește din tot ce rezistă dorințelor noastre: ceilalți, obiectele etc. Drumul este anevoios și primul lucru de făcut este reconsiderarea multor cunoștințe, principii, formule de gândire și experiențe greșit interpretate. A încerca să te cunoști presupune o atitudine sinceră și curajoasă pentru a putea „circula” pe culoarele ascunse ale propriei personalități. A te cunoaște înseamnă a te obișnui să faci acest drum intim care duce de la tine însuți către tine, trecând prin senzații și sentimente, pentru a ajunge la gândire și imaginație. Pe de o parte sunt cunoștințe care se structurează rațional, iar pe de altă

17. *Ennéade III-VII*, Broché, Paris, 1999.

parte suntem puși în fața unui univers interior populat de amintiri, imagini, sunete, senzații dificil de exprimat sau de comunicat ca atare. Pe drumul de la *eu* către *sine* omul va descoperi ființa ascunsă pe care artistul poate s-o facă vizibilă.

Trebuie să ne privim cum am privi pe cineva drag, dar pentru care păstrăm și o bună doză de obiectivitate. Uneori oamenii ignoră bogăția și profunzimea eu-lui lor, alteleori după ce au avut câteva semnale din această zonă, se sperie de „magma” care clocotește în interior. Pentru aceștia din urmă, imaginile ce vin din straturile profunde ale personalității lor nu corespund deloc cu „clișeul” persoanei pe care o afișează în public. Fără masca socială, la care au lucrat cu asiduitate atâția ani, se simt neajutorați. Pentru un actor, clișeele de gândire și comportament care îi îngreunează drumul către el în-suși sunt cei mai înverșunați dușmani. Într-o societate care propune prin toate mijloacele imaginabile „modele” pentru fiecare și o realitate ambalată în cutii frumos colorate, aceste „aparențe prefabricate” sunt bine ancorate în mintea și carnea tuturor. De aceea, în munca de creație, actorul trebuie să fie conștient că nu este suficient să înlăture doar un singur strat, al unor astfel de clișee, pentru a ajunge la „fondul” adevărat al personalității sale artistice. Această adevărată comoară a fiecărui artist trebuie curățată de toate falsele modele. De aici se naște particularitatea demersului artistic. Numai curajul de a privi cu luciditate, cu dragoste și fără dispreț propria persoană poate salva drumul în artă de pericolul locurilor comune. Curajul acesta este intim legat de

ludic. De aici își trage izvorul: ludic înseamnă imaginație, iar imaginația înseamnă libertate.

Libertatea actorului are o culoare aparte și constă în inventarea unor posibile noi raporturi de „dependență”, în relația cu realitatea în care-și desfășoară arta. Despre „supunere”, despre acceptarea restricțiilor, a delimitărilor, a acțiunilor cerute de text, impuse de scenografie, de concepția regizorală și de conjunctura profesională și politică, orice actor are multe de spus. În această libertate care se naște din îngrădiri se află secretul artei actorului. Transformarea tuturor determinărilor, din obstacole în calea libertății artistice în porți deschise imaginației, reprezintă singura cale de a exista în profesie. Actorului i se potrivește ceea ce Lao-Zi¹⁸, înțeleptul chinez, spunea într-una dintre maximele sale: „Eu locuiesc într-o casă mică, dar de la fereastra mea pot vedea lumea”.

Este adevărat că această ființă umană care hotărăște să fie actor și pe care o recunoaștem ca atare aparține unui loc precis, al unei epoci anume și a responsabilităților impuse de o anumită organizare socială. Dar indiferent de cadrul impus, Actorul nu contează decât prin neașteptatul și profunzimea expusă a explorării lumii sale. Existența sa devine vizibilă doar prin înălțimea la care se ridică în libertatea sa. Justificarea profesiei sale apare atunci când se pune în folosul celorlalți și valoarea îi este certificată de forța adevărilor intime care transpar în toate acțiunile și gesturile sale. Controlul absolut al tuturor combinațiilor posibile de sentimente, gânduri și reacții pe care o ființă le poate încerca într-o anumită situație

18. *Le livre de la voie et de la vertu*, Broché, Paris, 2005.

este imposibil de realizat. Chiar dacă admitem că actorul posedă anumite calități excepționale în această privință, viteza cu care se desfășoară lucrurile pe scenă face să pară iluzoriu un control total. Putem afirma chiar că încercarea ca atare este un obstacol în procesul creator al unui actor. Aici ajungem în fața unuia dintre paradoxurile care guvernează arta actorului: *Calitatea unui actor este dată nu de ceea ce controlează analitic, ci de ceea ce îi scapă, de acele reacții și nuanțe care apar fără ca el să le poată anticipa.* Bogăția și diversitatea reacțiilor unei persoane în fața unei situații de viață depind de complexitatea personalității fiecăruia. Educația primită face ca, de cele mai multe ori, în societate să ascundem o parte din reacțiile firești și chiar să le interzicem.

Actorul este o persoană care se antrenează nu numai să-și facă vizibile reacțiile, ci chiar să dezvolte varietatea și profunzimea lor. Faptul că el face acest exercițiu în spațiul protejat al scenei îi îngăduie o mare libertate, dar îi cere și un autentic curaj pentru a-și expune astfel cele mai neașteptate fațete ale ființei sale. La acele reacții organice, greu de anticipat, pe care un actor le etalează în exercițiul artei sale, mă refeream atunci când vorbeam despre ceea ce poate scăpa unui control analitic. Plecând de la interpretarea realității, actorul își construiește personajul și lumea care să-l cuprindă în aparența veridică a ficțiunii. Artă actorului face să existe o lume cu contururi transparente prin care se poate vedea mai ușor Întregul.

„Ceva se explică prin altceva; numai totul se explică prin nimic”, afirmă Al. Constantinescu¹⁹ în *Jurnalul de*

19. *Jurnal de idei*, Cartea Românească, București, 1980.

idei. Creația autentică face saltul din acum și aici în totdeauna și pretutindeni. Marii artiști refac lumea sau o adaugă. De aceea nu putem vorbi de ceva anterior operei de artă. Ea este unitatea care divizează lumea în „înainte și după”, în „nu încă și eternitate”. Actorul ar putea fi entitatea capabilă de acele intuiții fundamentale care, depășind inteligența, dezvăluie adâncimile umane „impregnate de duhul peren al lumii”.

Personajul nu este nimic fără această persoană care enunță și prevestește. Ambiguitatea mască-persoană este ireductibilă și, ajungând la un anumit nivel, alegerea nu mai este evidentă. Contrar aparențelor, în teatru, masca nu ascunde, ci denunță personajul și uneori, la adăpostul ei, actorul găsește curajul de a deveni vizibil. Lupta actorului nu constă în a ne face să credem în autenticul măștii, ci în concordanța acțiunilor sale cu masca anunțată de la început.

Ceea ce poate fi cunoscut și se află la originea credinței actorului în ceea ce face nu este neapărat ceea ce a fost trăit. Actorul poate căuta și în tot ce n-a cunoscut. Imaginația lui alimentată de intuiție caută un adevăr singular, pe care apoi să-l refacă la fiecare reprezentație.

Actorul poate „vorbi” trecând peste separările: om și lume, om și angrenaj social, om și eul său. Imaginație, curaj, luciditate, intuiție, ludicitate și rigoare sunt câteva dintre calitățile de care trebuie să dispună artistul.

Actorul, atunci când interpretează un personaj, își propune un drum pentru imaginația sa. Parcursul său în fața spectatorilor îi determină pe aceștia să-și construiască la rândul lor un drum în aceeași direcție. Astfel, la sfârșit, dacă parcursul îi îmbogățește, cei doi trăiesc o satisfacție

în comun chiar dacă ea nu este aceeași pentru fiecare. Cu cât imaginația actorului este mai bogată, cu atât el obligă publicul să facă apel la rezerva proprie de imaginație. Satisfacția publicului este cu atât mai mare cu cât el descoperă astfel că rezerva de imaginație de care dispune este mult mai bogată decât și-a închipuit. Prin arta sa actorul trebuie să îi permită omului din sală să „rătăcească” cu mai mult curaj pe teritoriul condiției umane.

Teatrul adevărat intră în viața oamenilor, mai precis în viața tăcută a spectatorilor, pentru că scena devine un fel de „birou” de administrare a iubirii, a angoasei și a pericolului. Jocul adevărului propus de teatru este o dublă întrepătrundere între jocul vorbit și vizual al actorului și cel tăcut – dar nu mut și imperceptibil – al spectatorului. Această întrepătrundere creează un spațiu „de întregoc”. La intersecția acestor două câmpuri energetice se creează condițiile necesare materializării (ficțiunii), sugestiilor venite din acel teritoriu explorat de imaginația activă. Posibilul este extras prin explorarea necunoscutului, prin revelația intuitivă și este exploatat și făcut vizibil prin procesul creator.

Publicul nu merge la teatru doar pentru a se distra, a se dizolva, a se aliena, sau a se clarifica, ci pentru a intra într-o altă lume. Teatrul este o apozitie a lumii, deci o altă lume, sau o lume care există în oglindă. În această oglindă se reflectă o formă superioară de structurare a materiei. Teatrul nu este o versiunea antropologică existențială sau structurală care poate fi „consumată” cu ușurință. Pentru a degaja imaginea omului și a-i descoperi angajamentul, actorul este obligat uneori să violenteze aparențele.

Corneille²⁰: „Oximoron – această obscură claritate”

Actorul este acea persoană care visează și joacă un text, o istorie și o existență care nu îi aparțin. El va „rătăci” în numele autorului, dar și autorul la rândul lui a „rătăcit” în numele personajelor sale. Sintaxa acestei „rătăcirii” se bazează pe specificitatea libertății fiecăruia. În fața acestei situații suntem constrânși să reevaluăm descoperirile lui Sigmund Freud privind visul, jocul și delirul remarcând capacitățile lor de organizare și de sintaxă. Saltul în timp, combinațiile vertiginoase de întâmplări și personaje, alternanța aiuritoare de sentimente și putericele senzații fizice fac parte din cotidianul de lucru al actorului. Până la un punct putem afirma că actorul gândeste „în personaj” cu logica visului, altfel salturile de situații și de umori nu ar fi posibile.

Vis și joc sunt pentru Freud antinomice. Visul este evaluarea unei neliniști și este asocial, jocul este acumulare de plăcere și este social. În munca actorului visul și jocul se înțeleg și nu se opun. Actorul trebuie să-și asume visul textului, dar el nu poate face asta decât prin jocul său. Actorul nu caută să individualizeze pe cineva, el caută să-l singularizeze, pentru că visul și jocul sunt sintaxe ale singularității. Visul cuprins în scriitura autorului, în personajele sale, trebuie împlinit în joc de către actor. Actorul este singurul capabil să-și trăiască visul. Începând de la prima lectură a unui text, autorul și personajul conturat de el exercită o presiune delicată, dar

20. *Oeuvres Complètes*, Relié, Paris, 2007.

continuă, până când determină actorul să le trăiască visul. Putem înțelege mai ușor trecerea de la vis la textul scris, pe care o face dramaturgul, decât trecerea de la scriitură la ceea ce „visează” aceasta, pe care o împlinește actorul. Transpunerea în acțiuni a acestui vis este o muncă pe care numai actorul poate să o facă. A juca este modul de a visa al actorului în timp ce se mișcă, gândește și vorbește pe scenă.

Inconștientul a înlocuit zeii. Freud a vorbit despre inconștient ca despre o strategie a disocierii, a unei rupturi în noțiunea de cauzalitate, dar aceste disocieri nu aduceau totuși o ruptură definitivă (conștient–inconștient, actor–spectator); ele mențineau în contact ansamblul cu părțile. Este greu să admitem orice separare, pentru că nu știm cine de cine depinde. Conștientul hrănește inconștientul sau inconștientul este rezerva vitală a raționalului?

Materia literară a unei piese și a unui anumit rol includ în principiul scriiturii posibilitatea multiplelor interpretări ale conținutului. Distanța și proximitatea acestei aventuri a încarnării sunt prevăzute și rezolvate de munca intensă de sinteză a actorului.

Actorul se află de bunăvoie pe scenă, într-un spațiu delimitat fizic și spiritual de convenția teatrală, pentru a intra în misterul alterității și al metamorfozei. Capacitatea de a se metamorfoza face parte din calitățile talentului de actor.

Când fac teatru, copiii nu se preocupă de metamorfozare; odată stabilite regulile jocului, ei doar acționează și adoptă comportamentul adecvat. Dar jocul este „închis”; ei sunt și jucători, și spectatori ai jocului.

Orice experiență legată de invizibilul care trebuie întruchipat are un caracter inițiativ și stârnește spaimă. Ambivalența drumului cu indeterminabila sa valoare de adevăr și minciună, de prezență a unei realități efective în mijlocul unei proiecții afective, impune actorului și spectatorului o solidaritate fără fisuri pentru a trece tărâmul plin de surprize al închipuirii.

Spectatorul rămâne în permanență conștient că iluzia din care el își trage plăcerea rămâne o iluzie și nu se confundă cu realitatea. Ceea ce contează este bucuria jocului și pentru cei care îl practică, și pentru cei care asistă la joc; de exemplu, jocurile sportive și audiența lor. Scopul este să câștigi, dar dacă pierzi nu ți se taie capul. În practica teatrală atenția este concentrată asupra sentimentului care se naște în spectator, și nu asupra celui pe care îl trăiește actorul. În privința a ceea ce simte actorul, lucrurile se complică deoarece uneori intenția manifestă de a produce un efect precis asupra spectatorului devine un obstacol important pentru prestația sa. A obține o reacție afectivă din partea publicului, într-un moment anume al derulării acțiunii, cere din partea actorului un efort dirijat într-o direcție care merge în paralel cu evoluția personajului său. Organizarea unei strategii care să-l conducă la obținerea anumitor trăiri din partea publicului face ca în acele momente obiectivele pe care le urmărește să se diversifice atât de mult încât să-i fie aproape imposibil să le atingă pe toate. De aceea, poate, psihologii americani considerau, în deceniul șapte al secolului trecut, că profesia de actor se situează pe primele trei locuri ca nivel de stres.

Actorul nu joacă izolându-se, ca și cum ar fi singur pe scenă și în sală. El este privit și iluzia celui de-al patrulea perete transparent trebuie înlăturată. Nici spectatorului nu trebuie să i se cultive iluzia că este martorul invizibil al unei scene care se petrece în realitate. Publicul trebuie să fie un examinator atent, dar și un partener capabil să împartă cu cei de pe scenă emoțiile sale.

Dacă ar fi să-i întrebăm pe cei de pe scenă: care întâlnire are mai multă valoare pentru un om, o întâlnire reală sau una imaginară? Cu siguranță ne vor răspunde că ambele au o valoare certă, pentru motive diferite, dar cea imaginară oferă întotdeauna mai multe posibilități!!!

A fi... ca exercițiu

De câte ori n-am auzit fraze ca acestea din partea celor care vor să fie actori: „Fac teatru ca să devin altcineva” sau „Vreau să fac teatru pentru a-mi învinge timiditatea”. Trebuie să mărturisesc că la începutul drumului meu de „ghid” de tineri actori, judecam asemenea fraze ca expresia unei limite de gândire. Cu timpul am înțeles că aceste formulări ascundeau, de fapt, într-un limbaj deturnat, dorința de a fi... ei înșiși. Nevoia imperioasă a unor persoane de a se elibera de „greutatea” unei personalități dobândite prin educație și de a recâștiga adevărata lor natură își găsea ecou în dorința de a face teatru. Experiența a demonstrat că nu întotdeauna asemenea persoane au calitățile necesare pentru profesie. Evoluția unora dintre ei mi-a întărit convingerea că tea-

trul poate fi privit și ca o cale de inițiere, dacă ne gândim la acest efort permanent al autocunoașterii care marchează ansamblul vieții noastre profesionale.

Munca noastră zilnică în teatru ne pune în situația de a folosi destul de des îndemnuri de genul: „Fii liber!”, „Ia-ți mai multă libertate!”, „Îndrăznește!” etc. Aceste formulări imprecise se referă de fapt la aceeași dorință de a vedea la lucru adevărata natură artistică a actorului.

„A fi” este poarta prin care se intră în teritoriul lui „Aici și Acum”, care este teritoriul teatrului. „A fi” înseamnă a te cunoaște în primul rând. Această căutare va însoți actorul pe parcursul întregii sale cariere. „A fi” pe scenă înseamnă o modalitate de a exista indiferent de felul în care se structurează realitatea. Această formulare a prezenței ne vorbește despre capacitatea actorului de a trece peste frontierele cunoscute sau doar intuite ale naturii intime a fenomenelor.

Înainte de a deveni „altcineva” trebuie să fii tu însuși. Aceasta ar putea fi considerată prima regulă din teatru, dacă n-am ști că în teatru nu există reguli.

Căile prin care ne putem apropia de „A fi” sunt numeroase. Concentrarea atenției către universul interior reprezintă calea tradițională în oricare tehnică de evoluție spirituală. În ultimul timp o parte dintre cercetătorii preocupați de teoria personalității sunt de acord să definescă Eul ca o structură alcătuită din gânduri, sentimente, amintiri senzoriale și alți identificatori constituiți în primii ani de viață. Această structură este considerată de cealaltă parte a teoreticienilor ca falsă personalitate, care se opune esenței reale a individului.

Confruntarea dintre personalitatea dobândită și cea reală a individului este probabil sursa dezechilibrului, pe care îl observăm adesea în comportamentul unor oameni ai noștri. Pentru actor, această confruntare poate fi la originea naturii sale artistice. Sursele de dezechilibru care sunt stăpânite devin „zăcăminte exploatabile” pentru artist.

Printre obstacolele în calea autocunoașterii se află și faptul că viul nu poate fi analizat în totalitate. Viața transcende logica. Ceea ce cunoaștem cu adevărat din personalitatea noastră sunt mai mult „rezistențele” din noi. Cunoaștem mai ușor ceea ce nu am vrea să facem, decât ceea ce am vrea. Aceste „amortizoare” pe care educația noastră le-a confecționat pentru a atenua contradicțiile interioare ne pot semnaliza locurile asupra cărora trebuie să ne concentrăm atenția. Misiunea noastră ar fi să descoperim ce se află de cealaltă parte a acestor „rezistențe”.

Alcătuirea unei „hărți” a reliefului personalității dobândite prin educație și utilizarea rezistențelor din noi ca niște oglinzi pentru a lumina zonele încă obscure ale naturii noastre reprezintă muntele pe care trebuie să-l urcăm zilnic, conștienți că niciodată nu vom ajunge în vârf. Munca pentru alcătuirea unui crochiu al personalității este îngreunată de natura în mișcare a elementelor constitutive și de influența unor factori pe care nu reușim să-i conștientizăm. Pentru explorarea acestui teritoriu al personalității fiecăruia ne trebuie un „modus operandi”, care nu există în absolut și care trebuie inventat cu fiecare persoană în parte. Ca să-l descoperim vom începe cu partea vizibilă a personalității, pe care o

practicăm zi de zi și pe care suntem dispuși s-o arătăm fără nicio reținere.

Într-un grup de viitori actori cercetarea aceasta trebuie declanșată ca un exercițiu colectiv, pentru ca dificultățile să poată fi împărtășite de toți. Solidaritatea grupului poate spori curajul individual și viteza de înaintare. Din felul de a reacționa față de această „vizită publică” a personalității cuiva vom putea deduce regulile specifice fiecărei persoane și grupului respectiv. Scopul nostru nu este de a alcătui o hartă psihanalitică, ci doar de a pune în mișcare câteva modalități de investigație, care să-i permită actorului accesul la sursele creativității sale. Trebuie să ne ferim să intrăm de o manieră agresivă în intimitatea persoanei. Important este să orientăm atenția respectivului spre cercetarea zonelor mai puțin frecventate ale personalității, care pot deveni ulterior izvorul creațiilor sale.

Instrumentul principal de lucru pe care-l avem la îndemână pentru a putea avansa în drumul nostru este *Dialogul*. Un dialog care trebuie înțeles și exersat în toată complexitatea lui. Profunzimea lui trebuie căutată în diversitatea nivelurilor la care el se poate desfășura.

A dialoga nu înseamnă numai a discuta. A asculta, a înțelege diferențele, a găsi resurse în dificultățile celorlalți, a avea generozitatea împărtășirii propriilor descoperiri, a susține efortul unui coleg, a fi curios și a stârni curiozitate sunt tot atâtea momente posibile ale acestui dialog. Un astfel de dialog va ușura lucrul în echipă și va genera o nouă dinamică a grupului. Modelul complexului instrument de cercetare furnizat de acest tip de dialog poate fi utilizat mai apoi în munca noastră de

analiză a rolului și a relațiilor între personaje. Atunci când în fața actorului nu se mai află o persoană în carne și oase ci doar o structură literară, practica unui dialog care nu se oprește la suprafața lucrurilor poate reprezenta un real sprijin în descoperirea ineditului unui personaj.

Acest moment al apropierii de natura artistică a personalității artistului trebuie dirijat cu multă atenție pentru ca el să nu se transforme într-un exercițiu narcisist, care riscă să-i supradimensioneze *eul* unui actor și așa predispus la exagerări.

Descoperirea subiectivității, a „excepției” fiecăruia, conduce către zonele susceptibile să reprezinte sursele principale de creație. Cu cât înaintează în această explorare, cu atât actorul ajunge la înțelegerea faptului că aproape toate aspectele personalității pot și trebuie „utilizate” în alchimia muncii sale. Fiecare parte smulsă „necunoscutului” din el îl va orienta negreșit către o nouă zonă de explorat. Odată aduse la lumină, componentele personalității sale vor îmbogăți paleta culorilor „materialului” din care își va „croi” toate personajele.

Drumul continuă apoi cu identificarea, pentru fiecare membru al grupului, a unor reacții pe care le-am putea numi personale. Acestea se concretizează prin atitudini particulare în fața anumitor situații de viață. Este etapa identificării „rezistențelor” de care vorbeam mai sus. Este o porțiune de drum care cere o atenție particulară, deoarece aici putem întâlni câteva dintre porțile secrete ale adevăratei personalități a fiecăruia.

Munca poate începe de la manifestările cotidiene cele mai simple, ca de exemplu: cum reacționează cineva la

frig sau când este obosit, cum se manifestă atunci când îl doare ceva etc. Știm astăzi că emoțiile sunt unele dintre cele mai importante mijloace de păstrare a echilibrului unui organism, în lupta sa de adaptare la mediul exterior. Plecând de la această realitate, specificul unei reacții poate semnala o vulnerabilitate a ființei și poate indica un aspect ignorat al adevăratei personalități. Baza de date obținută din observațiile directe de comportament poate fi extinsă și verificată făcând apel la memoria afectivă. Căutarea în propriile amintiri, a unor reacții similare avute în diferite situații de viață, ajută la clarificarea modalităților prin care personalitatea ascunsă a fiecăruia transpare în toate automatismele comportamentului cotidian. Explorarea atentă a memoriei afective contribuie, în cele mai multe cazuri, la descoperirea formulei prin care amintirile individului se constituie și se fixează. Înțelegând „modul de fabricare”, imaginația artistului va fi tentată să producă astfel de amintiri în numele personajelor.

Arta actorului fiind o artă a exprimării prin acțiuni a gândurilor și trăirilor, exersarea practică a acestor mișcări interioare și a manifestărilor lor este singura metodă care poate valida justetea înțelegerii unui personaj. Exercițiile de care ne vom folosi vor explora situații similare celor trăite de persoana în cauză și păstrate în memoria afectivă. Apoi vom continua cu altele abordând situații imaginare, dar apropiate de cotidianul personal. Într-un târziu, atunci când tânărul actor începe să capete obișnuința trecerilor dintr-o situație reală la una imaginară, putem începe studierea unei scene din literatura dramatică. Comparând propriile reacții și modalități de manifestare cu presupusul comportament al unor personaje

literare, ne vom obișnui să judecăm ficțiunea cu aceleași mijloace pe care le folosim atunci când judecăm o situație de viață. Acest tip de abordare îl poate ajuta pe actor să-și continue munca de cartografiere a propriei individualități și, în același timp, îi sugerează una dintre modalitățile de a se apropia de personaj.

Urmând acest drum al autocunoașterii, actorul va simți, la un moment dat, nevoia unui antrenament al subiectivității care-l caracterizează. Exercițiile zilnice de dezvoltare a spiritului de observație, de explorare a memoriei afective, de înțelegere a particularității reacțiilor sale în anumite situații și a analizei capacității de efort și concentrare îl vor ajuta în structurarea unui astfel de antrenament.

Dacă până acum am evocat cunoașterea personalității pe bază de observații directe, vom sugera în rândurile care urmează o altă manieră de a ne apropia de ființa noastră. Un mod de cunoaștere total și imediat, care nu face apel la rațiune, nici nu folosește experiența imediată „experientia vaga” cum o numește Baruch de Spinoza²¹. El își are rădăcinile într-o moștenire uitată în inconștient sau subconștient. Este vorba de intuiție. Această cunoaștere nu izolează fenomenele, ci le sesizează în interdependența lor după o lege eternă care pentru natură este *mișcarea*, iar pentru spirit, *asociațiile de idei*. Numită adesea al șaselea simț sau *premoniție*, ea este manifestarea subtilă a naturii noastre esențiale. Ignorată multă vreme din cauza incapacității noastre de a o defini, ea revine în atenția psihologilor ca o expresie de necontestat a natu-

21. *L'éthique*, Poche, Paris, 1994.

rii umane, mijloc de a ne ameliora relațiile cu mediul și cu semenii. Vreau să semnalez faptul că în unele universități americane se predau cursuri și au apărut chiar metode de antrenament ale intuiției. Un astfel de antrenament va începe întotdeauna printr-o serie de exerciții de concentrare.

Concentrarea, oricât de ușoară, este o metodă precisă de dirijare a energiei într-o anumită direcție. Concentrându-ne asupra unui lucru, suspendăm pentru moment conștiința cotidiană rămânând astfel liberi pentru tot ce corpul nostru ne transmite. Intuiția este o conștiință interioară și reprezintă simțul prin care putem cunoaște ceea ce se află în afara tărâmului gândirii logice. Și totuși, ea își are propria sa logică.

O călăuză interioară plină de putere, intuiția se manifestă în presimțirile și inspirațiile care te conduc într-o direcție neașteptată, declanșează o atitudine creativă, sau te ajută să fii în locul potrivit la momentul potrivit. Totuși, mesajele sale pot fi atât de subtile, încât s-ar putea să nu ne dăm seama de ele. În acest caz, fără voia noastră, ele sunt acceptate deja, ca o parte obișnuită a vieții cotidiene – așa funcționează intuiția.

Patricia Einstein²² ne asigură în cartea ei despre intuiție că: „pe măsură ce îți vei dezvolta acest al șaselea simț, vei descoperi că el este o completare perfectă a stocului tău zilnic de logică de bun-simț”.

Dacă îi acorzi încredere, intuiția te va ajuta:

22. *Intuiția. Calea spre înțelepciunea interioară*, Univers Enciclopedic, București, 1999.

- „să simți care sunt cele mai bune posibilități pentru tine – și să le determini să se materializeze;
- să citești printre rânduri pentru a ști ce se întâmplă în „culise” atât la serviciu, cât și acasă;
- să culegi idei creatoare din propriile vise sau din întâmplări neprevăzute.
- să faci pașii potriviți în cariera ta și să iei decizii mai înțelepte în afaceri;
- să întâlnești perechea perfectă și să știi cine îți este destinat cu adevărat;
- să ai o legătură profundă cu gândurile și sentimentele prietenilor, ale colegilor și ale persoanei iubite – având astfel capacitatea de a îmbunătăți orice relație;
- să reacționezi în anumite împrejurări cu mai mult curaj și cu o mai mare încredere în propriile cunoștințe interioare;
- să experimentezi bucuria pură de a descoperi și folosi un talent pe care n-ai știut niciodată că-l ai.

„Prin extinderea domeniului tău de conexiuni intime cu exteriorul și prin sincronizarea cu lungimea de undă a unei surse mai largi care conectează *toate* informațiile, poți să faci astfel încât intuiția să funcționeze în favoarea ta în aproape toate situațiile.”

Preocupându-ne de aspectele mai puțin vizibile ale individualității, ne lovim adesea de inconștient. Termenul începe să-și facă loc din ce în ce mai des în limbajul oamenilor de știință. La începutul anilor șaiszeci ai secolului al XX-lea, psihologii americani au elaborat un model conceptual al creativității compus din cinci etape:

pregătirea, incubația, iluminarea, formularea și verificarea. Pentru trei dintre aceste etape, de altfel cele mai importante, personajul principal este inconștientul persoanei.

Dacă nu putem încă explica esența procesului de creație, putem măcar interveni în etapele pe care rațiunea le controlează și putem „obliga” inconștientul artistului să lucreze tot timpul. Artistul, ca individ, este în permanență în căutarea unor soluții, pentru a evita obstacolele drumului său artistic sau consecințele dezastruoase ale unui blocaj al creativității și ar fi primul interesat să-și „antreneze” inconștientul. Privită din acest punct de vedere, activitatea de creație nu produce doar opere de artă, ci funcționează ca un instrument indispensabil în procesul de autocunoaștere.

Trebuie să precizăm că acest fel de cercetare a personalității, fie ea dobândită sau adevărată, nu este o activitate științifică, ci una empirică și mai ales ludică. Jocul – cu virtuțile sale de a ignora limitele de tot felul, de curiozitate veselă și de organizare a posibilului – rămâne instrumentul principal al explorării. Cel intrat în joc recâștigă serenitatea copilului și armonia în care el se află cu toate forțele contradictorii care-l înconjoară. Nu trebuie să ne facem iluzia că vom ajunge vreodată la capătul acestui drum ce duce la descoperirea și perfecționarea instrumentului actorului, care este propria lui ființă, dar așa cum observa Cioran²³: „...în drumul omului către descătușare, cel mai interesant rămâne drumul”.

23. *Silogisme amărăciunii*, Humanitas, București, 2006.

Sursele artei actorului

Dacă ne ocupăm de înțelesul particular al lui „A fi” în munca de cartografiere a personalității, trebuie să ne preocupăm și de sensul acestei formulări când ne referim la „A fi” pe scenă. Vom preciza de la început că „a fi” pe scenă înseamnă *a fi în slujba unui scop*. A exista în așa fel încât să fii „vizibil” pare o exprimare hazardată, dar dacă ne gândim bine, vedem că, în multe cazuri și pentru motive diferite, în natură a exista este sinonim cu a te face nevăzut. A fi pe scenă reprezintă exact contrariul acestei atitudini. Aici manifestarea prezenței trebuie să se producă la o anumită intensitate și la o anumită temperatură. Întrebarea care se pune este să știm cum reușește actorul să fie „prezent” odată intrat în scenă și din ce este alcătuită această prezență? Experiența ne spune că simpla apariție fizică nu e suficientă, pentru că actorul nu este în scenă pentru „a se arăta”, ci pentru a îndeplini misiunea personajului său. Pășind pe scenă, intrăm într-o realitate „concentrată” care cere o altă calitate a prezenței actorului. Pus în situația de a acționa în slujba unui obiectiv precis, actorul este în permanență obligat să găsească soluții pentru a depăși obstacolele care se ridică în drumul personajului său. Această atitudine îl obligă să folosească reflexele sale autentice, conștient fiind că se află pe teritoriul ficțiunii.

„A fi” pe scenă este un lucru care se poate învăța sau ne naștem cu el? Fără îndoială, unul dintre aspectele multiple ale talentului de actor îl reprezintă capacitatea unei persoane de *a fi* pe scenă. Acest aspect al talentului

poate fi perfecționat, dar nu poate fi învățat dacă nu are o bază vizibilă în personalitatea respectivă.

Conștientizarea acestui proces complex poate aduce ceva în plus prezenței cuiva? Faptul că știm în amănunt detaliile procesului respirator ne ajută să respirăm mai bine? Un răspuns posibil ar fi că, în anumite situații de criză, cunoașterea procesului ne poate indica locul precis asupra căruia trebuie acționat. Pe scenă, chiar dacă nu trăim în permanență o situație de criză, ne aflăm totuși într-un angrenaj special caracterizat printr-o accelerare extremă a timpului și, de aici, a tuturor fenomenelor care se circumscriu în timp.

În viața de zi cu zi remarcăm adesea când cineva nu este „prezent” într-o anumită împrejurare. Simptomele acestei atitudini sunt evidente. Persoana respectivă nu participă la discuție, este neatentă și cu gândurile în altă parte. De obicei, în astfel de cazuri, ceilalți intervin pentru a recâștiga atenția persoanei în cauză. Pe scenă, încă de la primul pas, actorul își declară cu fermitate intenția de a fi prezent acolo, cu toată ființa sa. El este conștient că nu are la dispoziție decât o oră și jumătate pentru a trăi întreaga viață a personajului său. Calitatea prezenței este primul lucru pe care spectatorul îl percepe, chiar înainte ca actorul să facă cel mai mic gest. Dacă actorul nu este „prezent”, cu siguranță că și spectatorii vor „părăsi” reprezentația refugiindu-se în intimitatea lor.

Actorul care *există* este actorul care nu se sperie de obstacole. Este actorul care trimite în sală mesaje provenind din propria experiență, dar „distilate” printr-o altă identitate. Un actor bun lasă spectatorul să asiste la disputa niciodată rezolvată dintre personalitatea sa și cea a

rolului. Din alternanța subtilă și neașteptată a preeminenței acestor două aspecte ale evoluției sale scenice, actorul își țese mantia fermecată, al cărei secret i l-a dezvăluit lui Mercutio²⁴ regina Mab, moașa zânelor.

Puține persoane au toate cele cinci simțuri dezvoltate în egală măsură. Actorul trebuie să spere, dar mai ales să muncească, pentru a face din simțurile lui cele mai fine instrumente de percepție. Contactul vizual cu alte persoane sau cu elementele din natură poate acționa asupra noastră ca o lumină puternică, dacă suntem antrenati să „vedem” ceea ce „privim”. De asemenea, noi „ascultăm” și cu privirea.

Ochii noștri, la fel ca și urechile, evaluează și interpretează. Interpretăm conținutul și intenția unei expresii sau a unei mișcări dincolo de înțelesul cuvintelor, sau de finalitatea gestului.

Prin auz suntem în contact cu lumea care ne înconjoară, dar și cu lumea interioară pe care o explorăm. Psihologii sunt de acord că memoria noastră afectivă reține cu precădere doar senzațiile vizuale, auditive și tactile. Perfecționarea receptorilor naturali ai organismului ne va conduce cu siguranță la identificarea unor „simțuri” încă ignorate, pe care cel de-al șaselea, *intuiția*, nu face decât să le anunțe.

Raportul care dă legitimitate teatrului este raportul dintre actor și spectator. În cadrul acestui subtil dialog dintre scenă și sală, acești doi parteneri își schimbă în permanență statutul. La fel ca în analiza raportului de forțe dintre personajele din cadrul unei scene, putem

24. *Romeo și Julieta*, W. Shakespeare, ELU, București, 1964.

analiza raportul dintre actor și spectator din punctul de vedere al statutului fiecăruia pe durata desfășurării spectacolului. Rând pe rând, protagoniștii acestui raport își cedează întâietatea în funcție de energia aruncată în joc. În acest cadru capacitatea de *a fi* a actorului joacă un rol special, care depășește conturul personajului întruchipat. Această intensitate a prezenței convinge spectatorul să „urce” fără frică în acțiunea de pe scenă.

Desigur nu ne gândim la un *a fi* în general, așa ceva nu există în teatru. În toate căutările legate de munca de pregătire a unui actor trebuie să găsim răspunsul specific fiecărei individualități. La întrebarea: ce anume remarcați în primul rând la un actor pe scenă, vom obține tot atâtea răspunsuri câți interlocutori am avea și toate răspunsurile vor fi valabile. Privirea, vocea, corpul, gesturile, frumusețea, trăirile, farmecul, ciudățenia, energia, inteligența, eleganța, fragilitatea, ținuta, forța – sunt doar câteva repere dintre cele pe care ar trebui să le luăm în calcul. Trebuie să avem răbdare, să întrebăm și să ne întrebăm, până când această dublă interogație ne va descoperi formula răspunsului „nostru”.

Un răspuns imediat nu este posibil, dar putem semnaliza câteva puncte de interes, care s-au cristalizat din experiența noastră și care pot contribui la intensificarea „prezenței” actorului pe scenă, dacă li se acordă atenția cuvenită.

Este vorba despre: deschiderea față de ceilalți, disponibilitatea către dialog și complicitatea pe care actorul reușește s-o dezvolte cu sala; curajul de a afirma adevărata sa forță, dar în același timp și slăbiciunile, este un alt aspect care face „vizibil” actorul. Capacitatea actorului

de a asculta este paradoxal mai apreciată decât dorința sa de a vorbi. Capitalul de masculinitate sau feminitate pe care îl pune în joc. Fantezia pe care o etalează în rezolvarea unei situații scenice. Generozitatea angajamentului în fața obstacolelor și bucuria pe care o arată atunci când își împarte trăirile cu spectatorii. Încrederea pe care actorul trebuie s-o inspire publicului, asemănătoare celei pe care un ghid de alpinism trebuie s-o inspire novicelui suspendat deasupra unei crevase de o sută de metri adâncime. Adecvarea între profunzimea trăirilor și modalitățile de exprimare a lor.

Actorul se definește înainte de toate prin efectul de „prezență”, cum nota George Banu²⁵ în cartea sa *Actorul nesupus*. Această „prezență” a actorului este materia care topește enunțul dramaturgului transformându-l în acea lumină despre care se spune că arde deasupra comorilor. În această lumină, pot coexista în deplin acord adevărurile individuale ale tuturor spectatorilor. Lumea a cărei poartă este prezența actorului își descoperă pentru spectatorul avizat relieful surprinzător de armonios al ficțiunii. Senzații, idei, sentimente sunt formele de relief fertilizate de ploaia binefăcătoare a subiectivității. O lume pe care fiecare o poate reorganiza după înțelegerea sa. Spectatorul se bucură, pentru un timp, de privilegiul de a trăi în două lumi paralele. Actorul știe să captiveze asistența prin un *a fi* inconfundabil, chiar atunci când tace, când privește sau când se mișcă. Gestul este discursul său secret, a cărui enigmă, spectatorul încearcă

25. *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, Nemira, București, 2008.

să o înțeleagă. Discurs hrănit de acel „surplus vital” care îi dă strălucire pe scenă.

Aceste câteva constatări subiective au o valabilitate limitată și nu trebuie considerate decât un posibil inventar al elementelor prezenței *speciale* a actorului pe scenă. Pedagogia de teatru consideră că mare parte din trăsăturile specifice personalității artistice a unui actor se pot „antrena” într-o bună măsură. Proporțiile în care aceste calități constitutive ale talentului există în fiecare personalitate pot fi modificate, dar raportul armonios și efectul său seducător rămân pentru încă o vreme un secret al Armoniei Universale. Probabil că nu suntem încă îndeajuns de pregătiți pentru a-l înțelege, dar aceasta nu ne împiedică să credem că, învățând să ne acordăm la vibrația sa, într-o zi îl vom afla.

Drumul cunoașterii de sine al actorului trece prin descoperirea și renunțarea la tot ce nu face parte din adevărul ființei sale. Căutarea sa empirică poate avea succes doar prin ignorarea oricărei ideologii, care nu este decât un efect al unei totalizări. Numai ajungând la el însuși și intrând în lumea identităților autentice el poate deveni un altul. În această analogie a realității pe care o trăiește actorul în teatru, el se descoperă mai ușor pe sine întrebându-se: *de ce oare spun toate acestea și de fapt cui mă adresez?* Drumul lung al acestei cunoașteri va conduce către transformarea propriei persoane într-o energie capabilă să asculte și să caute imaginea primă a operei și a fiecărui gest.

Capitolul IV

ANALIZĂ DE CAZ

O scrisoare încă deschisă

Dragi colegi,

Mă numesc Paul Chiribuță, sunt actor și, de o bucată de vreme, mă ocup de pedagogia de teatru, în sfera mea de interes intrând atât tinerii studenți și absolvenți, cât și actori trecuți, ca și mine, de perioada debutului. Mă adresez vouă cu rugămintea de a răspunde cu sinceritate întrebărilor care urmează. Am nevoie de părerile, amintirile și gândurile voastre pentru a putea pune față în față experiențele pe care le-ați trăit și întregul material teoretic pe care l-am selecționat și, în ultimă instanță, perspectiva din care privesc eu lucrurile. Răspunsurile nu trebuie semnate, vor rămâne confidențiale și vor fi utilizate ca repere în construirea unor ipoteze privind antrenamentul continuu al actorului. Dorința mea este să identific câteva dintre direcțiile posibile în care se pot orienta stagiile de perfecționare și să propun un conținut care să rezulte din analiza unor situații reale. Încercarea de a găsi puncte comune ale unor experiențe subiective poate feri această inițiativă de grave erori. Sunt conștient că întrebările – dintre care unele vă solicită o întoarcere în timp – cer un

efort special, dar fac apel la generozitatea și solidaritatea voastră. Vă mulțumesc sincer și sunt convins că încercarea pe care v-o propun poate deschide o perspectivă de care ar profita întreaga noastră breaslă,

Cu toată dragostea, Paul Chiribuță.

Iată cele câteva rânduri pe care le-am expediat mai multor colegi, în speranța sinceră că răspunsurile lor vor putea completa observațiile mele și îmi vor deschide o cale spre înțelegerea mai amănunțită a dificultăților de care fiecare actor se poate lovi. Păstrarea anonimatului, pe care am promis-o, este, din punctul meu de vedere, mai mult decât asigurarea unui confort personal, o invitație la sinceritate maximă. Efortul de a te întoarce în timp, de a reface un parcurs, care nu s-a dovedit nicio dată simplu, cere în primul rând curaj. Toți actorii știu cât de importantă este o anumită calitate a sincerității și cât de ușor se pot rătăci în acest exercițiu. Datorită puternicei implicări afective pe care o cere profesia, autoanaliza poate servi uneori, în mod justificat, la vindecarea unor răni, și nu pentru a arunca o privire cercetătoare asupra unei etape de viață și carieră. Răspunsurile pe care le-am primit m-au emoționat și mi-au stârnit admirația. Curajul și sinceritatea manifestată de fiecare dintre cei solicitați în analiza drumului parcurs și a momentului în care se află acum merită toată admirația. Faptul că îi cunosc personal pe cei chestionați m-a ajutat, de multe ori, să pot „citi” unele detalii pe care concizia răspunsului nu le face vizibile la o primă lectură. Obişnuința de a intra mereu „în pielea” celuilalt, pro-

prie atât actorului, cât și pedagogului, a fost „lupa” prin care am putut examina subtextele și intențiile.

Comunicarea din „interior” a acestei experiențe umane și artistice este esențială pentru o înțelegere justă, dar la ea nu se poate ajunge fără un „comentariu” exterior. Fără analiza realizată din dubla perspectivă a celui care a trăit-o și a celui care a receptat-o, ni se pare dificil de exploatat în folosul tuturor o experiență teatrală, care rămâne în toate cazurile o experiență privată. Există însă mulți actori care sunt înzestrați cu o calitate a atenției interioare ce le permite să utilizeze observația directă pentru a se feri de o serie de pericole specifice personalității lor. Alții, chiar dacă sunt dotați cu un bun spirit de observație, nu-l utilizează din teama de a nu banaliza „miezul de foc” al propriei persoane, preferând să se abandoneze „haloului” de mister al profesiei. Această categorie, destul de numeroasă, are probabil nevoie de sprijin „din afară”, pentru a descoperi și depăși obstacolele care pot să apară.

Iată acum întrebările care le-au fost adresate:

1. De câți ani exercitați profesia de actor?
2. Cum apreciați astăzi nivelul dumneavoastră profesional avut la debutul pe scena unui teatru profesionist?
3. Ce reușeați să faceți cu ușurință pe scenă și care au fost eventualele dificultăți întâlnite cu prilejul debutului?
4. Ce importanță acordați debutului în ceea ce privește cariera dumneavoastră ulterioară?
5. Putem oare vorbi de „meserie” în profesia de actor? Ce înseamnă ea pentru dumneavoastră?

6. Credeți că parcursul dumneavoastră profesional comportă mai multe etape? Dacă da, cum ați caracteriza etapele respective?
7. Dintre aceste etape care a fost aceea care a contat cel mai mult pentru dumneavoastră și de ce?
8. În ce moment al carierei ați simțit că sunteți cu adevărat un artist?
9. În ce măsură simbioza om-artist a fost un motor al evoluției dumneavoastră sau un factor de instabilitate?
10. Care anume calitate personală v-a ajutat cel mai mult în profesie?
11. Ce vi se pare cel mai ușor și cel mai greu în profesia dumneavoastră?
12. Care au fost descoperirile personale care v-au ajutat cel mai mult în exercitarea artei dumneavoastră și care considerați că au fost pericolele care au jalonat drumul parcurs?
13. Care ar fi pentru dumneavoastră momentele dificile din cariera unui actor și cum ar trebui el ajutat?
14. Cum vedeți dumneavoastră procesul continuu de perfecționare a actorului?
15. Dacă ar fi să-i dați un sfat unui tânăr confrate, ce i-ați spune?

Intenția noastră a fost ca întrebările să fie precise și să determine clarificări care să ne sprijine în efortul de a identifica momentele din cariera unui actor, când se simte cel mai puternic nevoia unui sprijin din exterior. Intenția noastră a fost ca întrebările să fie precise și să determine clarificări care să ne sprijine în efortul de a identifica momentele din cariera unui actor, când se simte cel mai puternic nevoia unui sprijin din exterior. Reamîn-

tesc că am luat întotdeauna în calcul faptul că cercetarea noastră nu se adresează unui actor ca noțiune generică. Răspunsurile obținute ne pot ajuta să comparăm aprecierile subiective în privința existenței unor asemenea momente și despre situarea lor în desfășurarea unei cariere. Elaborarea unui model de parcurs profesional în care apar identificate etapele dificile din cariera unui actor este, desigur, o ambiție prea mare având în vedere eșantionul redus căruia ne-am adresat. Obiectivul nostru a fost doar de a semnala că în anumite momente, diferite pentru fiecare, pot apărea dificultăți comparabile.

Problemele de acest ordin ies în evidență mult mai pregnant pentru actorii angajați în teatrele de repertoriu, cu o activitate zilnică. Am considerat că ar fi bine să ne adresăm în primul rând lor, pentru a beneficia de un material cât mai bogat, care să poată orienta cercetarea noastră. Sperăm ca întrebările pe care le-am formulat să incite la mărturisiri și să dea prilejul celor care trăiesc intensitatea unei experiențe artistice autentice, să formuleze unele sugestii. Suntem curioși să cunoaștem părerea lor privind metodele prin care putem veni în ajutor colegilor care traversează un moment dificil în cariera lor artistică.

Despre inefabil, sub semnul lucidității

Răspunsurile primite pentru fiecare întrebare sunt așezate în ordinea în care au fost obținute și, cu excepția primului răspuns, vor fi marcate cu o literă pentru identificare.

RĂSPUNSURI ȘI OBSERVAȚII

Răspunsuri la întrebarea 1: *„De câți ani exercitați profesia de actor?”*

Observații:

Întrebarea și-a propus să dezvăluie și să pună în evidență experiența celor chestionați și, totodată, să ofere informații exacte în legătură cu „distanța” așternută în timp față de evenimentele evocate. O situație precisă față de momentul debutului, de exemplu, ne poate ajuta să apreciem felul în care anii trecuți de atunci au estompat, sau au scos în relief, o serie de episoade ale parcursului. Cei cărora ne-am adresat sunt, cei mai mulți, actori cu experiență. Dintre ei, cel mai puțin „experimentat” numără paisprezece ani de profesie, iar, la extrema cealaltă, se află un actor cu cincizeci și doi de ani petrecuți „pe scândură”.

Răspunsuri la întrebarea 2: *„Cum apreciați astăzi nivelul dumneavoastră profesional la debutul pe scena unui teatru profesionist?”*

A. „Mulțumitor”.

B. „Știu că emoțiile au fost foarte mari, dar inconștiența la fel de mare. Puterea tinereții, care mi se părea atunci fără de bătrânețe, elanul, dragostea de teatru, fanatismul chiar, dorința de a juca și pofta nebună de viață (care pentru mine însemna teatru), mi-au atenuat puterea de selecție și dorința de căutare într-o zonă pe care

de pe atunci o consideram singura valabilă, dar pe care am neglijat-o, tocmai datorită tinereții și impresiei că am timp, că totul se află înaintea. Debutul ca actriță într-o muncă profesionistă mi-l făcusem deja cu ani în urmă, când încă eram elevă.”

C. „Sunt câteva întrebări despre un debut pe care nu știu prea bine unde să-l situez în timp. Pentru mine acest moment este cam confuz... Dacă debutul meu este *Trilogia* (deși nu știam aproape nimic despre ce înseamnă a fi actor), atunci mărturisesc că nu am avut dificultăți la debut. A fost ca un curs intensiv de vară (eu ar fi trebuit să învăț pentru medicină, treceam de-abia în clasa a XII-a), în care mi-am descoperit respirația, vocea, expresivitatea întregului trup, capacitatea de concentrare și luciditatea, controlul «întregului», gestul investit de mine cu sens și sacralitate, bucuria muzicii și a armoniei. Atunci am crezut că Teatrul înseamnă asta sau ceva asemănător, motiv pentru care m-am hotărât să dau la A.T.F. În școală aveam să descopăr că *Trilogia* și *Podul* sunt un fel de ciudățenii, că meseria de actor este un pic, sau chiar mai mult, altceva... nu neapărat în sensul rău. Debutul profesionist a fost tot fără diplomă, pentru că eram studentă în anul II când Cătălina Buzoianu m-a distribuit în Nina Zarecinaia în *Pescărușul* montat la Teatrul Mic, premiera a avut loc în 1993 și s-a jucat apoi opt ani. Acolo am avut un debut mai dificil. Eram extrem de intimidată de marii actori lângă care repetam și pe care-i știam de copil de la tv. Voi continua să vă vorbesc despre acest debut, răspunzând în acest fel și la a treia întrebare. La repetițiile primelor acte ale piesei a fost re-

lativ ușor, pentru că eram la vârsta personajului, aveam ușurința de a mă pune în situațiile date de regizoare și înțelesesem ce mi se cere. Ultimul act al piesei era aproape de neînțeles pentru mine. Nu vorbesc de a înțelege rațional, cerebral, ca un calcul logic, ci emoțional și spiritual. Regizoarea a făcut atunci un experiment riscant. La o repetiție cu actul IV, exact înainte de momentul «Importantă nu e gloria... ci să-ți porți crucea și să îți păstrezi credința», de față cu toată distribuția, m-a oprit și mi-a explicat că nu sunt în stare să fac momentul ăsta, că sunt proastă, netaalentată sau prea crudă, că nu voi fi probabil niciodată o actriță adevărată. Disperarea se împletea cu furia împotriva ei.

Credeam și nu credeam ce spunea ea. Plângeam umilită și voiam să plec, toți mă priveau și nu știam ce gândesc – îi dau dreptate Cătălinei? Atunci am avut o bănuială – că o face special ca să înțeleg eu ceva, dar gestul părea și mai crud în acest caz. Aveam două variante: să plec sau să continui. Am încercat să merg mai departe și cuvintele lui Cehov m-au ajutat, au rezonat în interior fantastic, am descoperit cum umilința poate fi învingătoare. Poate că nu am reușit să refac perfect în fiecare spectacol acel moment, dar acum înțelesesem, știam. Debutul cu *Pescărușul* a fost a doua mea școală, mult mai crudă decât *Trilogia*, dar cred că am ieșit mai rezistentă”.

D. „Modest, în căutare de sine, dar acel exercițiu de căutare a fost un bun prilej de a-mi așeza meseria de actor în datele sale exacte.”

E. „Am debutat pe scena Teatrului Național din Iași. Când am ajuns acolo, am fost copleșit de monumental-

tatea aceluia locaș. Modalitatea de joc a actorilor ieșeni era alta decât cea pe care o cunoscusem la București, oarecum tributară unui trecut la fel de monumental. Scena era mare, înaltă, sala la fel. În compania actorilor ieșeni mi-am dat seama că nu știu mare lucru. Am înțeles că studiile din facultate nu-mi oferiseră decât un abecedar, și acela incomplet. A fost ca și cum luam totul de la început. De data asta de unul singur și pe cont propriu”.

F. „Am debutat la Teatrul «Mihai Eminescu» din Botoșani, într-un spectacol care era deja făcut: *Profesiunea doamnei Warren*, în regia doamnei Marietta Sadova. Am jucat-o pe fiica doamnei Warren și, din câte îmi amintesc, am făcut un rol bun. Nu știu dacă aveam datele fizice, dar până la urmă mi-a ieșit. Am mai jucat Victorița din *O fată imposibilă*, de asemenea, un rol care mi-a ieșit. Nu cred că am fost foarte bună în *Omul care aduce ploaia*, deși era un rol care mi s-ar fi potrivit, dar erau câteva momente dificile pe care nu le-am înțeles, nu le-am simțit, și nu am știut cum să le joc”.

G. „Debut în 1965. Din perspectiva lui 2008 bănuiesc că a fost un debut oarecare, fără a fi considerat un eveniment”.

H. „Debutul nu a avut o importanță deosebită, pentru că eu, de fapt, debutasem înainte de a intra în școală fiindcă jucam în teatrul de amatori și eram obișnuit cu publicul. În acea perioadă jucam comedie, numai comedie, și aveam și succes. Spre deosebire de alte generații, promoția noastră a demarat foarte sus, am fost toți distri-

buiți în roluri foarte importante și, de cum am venit în București, toată generația de la Craiova a rămas în permanență în atenția criticii. Eu nici nu venisem bine la «Bulandra», că eram deja distribuit în două spectacole: *Nebuna din Chaillot* și *Omul care aduce ploaia*.

Observații:

Se poate remarca din toate răspunsurile, indiferent de distanța ce s-a așezat în timp față de momentul debutului, că nimeni nu l-a uitat, chiar dacă pentru unii amintirea lui este încă dureroasă.

Un răspuns laconic de genul: „*cred că a fost un debut banal*”, dincolo de curajul pe care-l presupune o asemenea afirmație, conține o evidentă doză de dezamăgire și amărăciune. Cu siguranță că un asemenea început i-a afectat parcursul profesional câțiva ani buni, înainte de a fi „șters” de evoluția ulterioară a carierei. „*Modest*”, „*în căutare de sine*”, „*nu știam mare lucru*”, „*inconștient, dar toate îmi ieșeau*”, „*moment confuz*”, toate aceste formulări trădează în ultimă instanță o anume nesiguranță. Chiar atunci când amintirea momentului debutului apare luminoasă în cazul unora dintre protagoniștii discuției, ea este ămendată imediat de constatarea că respectivul nu știa prea limpede cum se întâmplau, de fapt, lucrurile. Ieșirea din universul protejat al școlii, unde experiențele trăite sunt acompaniate uneori exagerat de mult de către profesori, se transformă într-o experiență dificilă pentru un actor care întâia oară se regăsește „singur” în fața unor profesioniști ce așteaptă rezultate imediate, și nu „căutări” laborioase. Într-un fel sau altul,

toate mărturiile pun în evidență confuzia sau, în cel mai bun caz, incoerența acelei perioade. Momentul debutului se conturează astfel ca un „prag” nu ușor de trecut, asupra căruia va trebui să ne oprim, pentru că intrarea în viața profesională reprezintă o „ruptură” căreia nicio structură nu-i acordă încă atenția necesară. Actorul debutant se afla într-un „teritoriu al nimănui”, pendulând între confortul și atenția cu care a fost înconjurat în școală și privirea rece, prea puțin răbdătoare, a celor cu experiență. De cele mai multe ori, debutul este o loterie, iar tânărul actor nu știe niciodată dacă va câștiga. Succesul sau eșecul par să nu depindă cu adevărat de el. Consecințele unui debut fericit sau mai puțin fericit se pot resimți mulți ani după aceea și de această perioadă depinde, de cele mai multe ori, existența lui în profesie. În breaslă, s-a cultivat convingerea că debutul este o sită prin care trebuie să treci de unul singur pentru a-ți confirma statutul de profesionist. Fără îndoială că există o parte de adevăr în această părere. Sunt însă și numeroase mărturii despre consecințele dezastruoase pe care un debut nefericit le poate avea. Abandonul profesional ca urmare a unui eșec petrecut la debut este doar vârful aisbergului. Este greu de socotit cât la sută din dificultățile pe care fiecare actor le târăște după sine o bună bucată de drum nu se datorează unui debut ratat.

Răspunsuri la întrebarea 3: „Ce reușeați să faceți cu ușurință pe scenă și care au fost eventualele dificultăți întâlnite cu prilejul debutului?”

A. „Cel mai dificil lucru cu care m-am luptat mereu a fost panica ce mă apucă atunci când mă aflu în fața unui nou rol, că nu știu de unde să-l apuc și trece un timp până să mă dumiresc. Dacă ar fi cărămizi, ar fi mai simplu. Dacă ți-ar spune cineva „la rolul ăsta îți trebuie 5 cărămizi, iar la celălalt 15”, ai putea rezolva mai ușor problema, dar nu le ai, nu ai cărămizile alea. Trebuie să le faci mai întâi. Nu știam cum s-o iau și încotro s-o apuc.”

B. „Am rămas cu această dificultate, dar aș spune eu că asta face parte din frumusețea profesiei care îți pune probleme. Până să găsești un rol, îl cauți, dormi cu el, te trezești cu el, traversezi strada și te calcă mașina pentru că tu te gândești la rol. Într-o zi îl găsești, dar nu știi cum.”

C. „Mă foloseam cu ușurință de propriile emoții, de propria experiență de viață și, nu știu cum, reușeam să o transmit fără a mă gândi deloc la mijloace. Greu mi-era atunci când nu găseam ceva în comun între mine și personaj (de exemplu, mi-ar fi fost imposibil să joc o subretă – cred).”

D. „Nu îmi era ușor să pășesc pe scenă nici atunci și nu mi-e nici acum, din cauza emoției reale și a timidității bolnăvicioase.”

E. „Trăiam atunci cu impresia generală că totul este ușor în teatru. Poate mi se părea ușor pentru faptul că se repeta mult și eu aveam timp să mă „așez” în rol. Nu îmi era frică, poate asta să fie cauza. La tinerețe totul părea altfel.”

F. „Nu reușeam decât la nivelul ultimului an de facultate; o vorbire firească, modalități de exprimare stângace. Despre realizări nici nu poate fi vorba. Mă aflu într-o lume în care încercam să mă acomodez, să-i descopăr legile și ritmurile de funcționare”.

G. „Aveam 21 de ani, eram și arătam ca un puști de 14, aveam farmec și asta mă făcea remarcat de spectatori, dar stăteam prost cu organicitatea, cu adevărul”.

H. „Reușeam să fiu credibilă și naturală. Dificultățile la debut au fost responsabilitatea unui rol mare, principal, care ducea tot greul spectacolului, și diferența enormă între concepția mea și a regizorului despre ce înseamnă teatru și spectacol. Regizorul, un mare nume al teatrului românesc, fiind un pic de modă veche, cum se spune”.

Observații:

Formularea întrebării în felul acesta, a avut ca scop evitarea unor răspunsuri laconice de genul: „mulțumitor”. Așa cum am arătat mai sus, chiar și un răspuns concis precum acesta poate fi decodificat, dar există întotdeauna pericolul ca decodificarea făcută de o altă persoană să se îndepărteze de discursul intim conținut. Răspunsurile primite confirmă impresia de ușoară confuzie pe care reacțiile la întrebarea anterioară au lăsat-o. Debutul pare asociat, în amintirile tuturor, cu o puternică senzație de instabilitate. „Stăteam prost cu organicitatea și adevărul”, „modalități de exprimare stângace”, „nu

îmi era ușor să pășesc pe scenă”, descriu versantul întunecat al „muntelui” pe care tânărul actor începea să-l urce. De cealaltă parte, răspunsuri ca: „reușeam să fiu credibilă și naturală”, „impresia cu care trăiam atunci era că totul este ușor în teatru”, „mă foloseam cu ușurință de propriile emoții și de propria experiență de viață” – par să vorbească mai mult de o anume fragilitate și de o lipsă de stăpânire a mecanismelor individuale. O remarcă de genul „Greu mi-era atunci când nu găseam ceva în comun între mine și personaj” ne arată cu claritate dimensiunea incertitudinilor începutului.

Răspunsuri la întrebarea 4: „Ce importanță acordați debutului în ceea ce privește cariera dumneavoastră ulterioară?”

A. „Obişnuința de a juca un rol principal puternic și de mare întindere”.

B. „Uriașă. Practic, Institutul a rămas precum o «grădiniță cețoasă», uriașă în raport cu întâlnirea unui regizor ca Ion Cojar la Piatra Neamț. Apoi Andrei Șerban, Radu Penciulescu, Alexa Visarion, Sanda Manu, Silviu Purcărete și Cătălina Buzoianu. Extrem de important să ai cu cine și unde într-o conjunctură favorabilă (text, regizor, timp, loc). Capitala teatrului poate fi la Buhuși sau, în altă situație, provincia poate fi la București”.

C. „Nu știu. Debutul meu a fost insignifiant. Când mă aflam la Casandra aveam impresia că știu multe, că va urma ceva firesc, că locul meu se afla oriunde și mă

aștepta. N-a fost deloc așa. Semnele de întrebare care mi-au ridicat sprâncenele erau majore și așa au rămas multă vreme. Debutul a avut o mare importanță, pentru că m-au văzut niște oameni și m-au apreciat. Contează la debut când faci ceva și lumea te apreciază. Debutul fiind bun, prinzi curaj și în profesia noastră trebuie să ai mult curaj pentru a-ți câștiga libertatea. În primul rând libertatea de a greși, căci, dacă ești crispat ca și când ai fi pe o sârmă și îți spui «Pot să cad», cu siguranță ai să cazi”.

D. „Nu debutul a fost important pentru cariera mea de mai târziu”.

E. „Nu am fost nici măcar conștient de acest debut, pentru că l-am judecat nu ca pe debutul meu, ci mai degrabă ca pe debutul nostru. Am plecat o întreagă generație la Craiova unde am reluat, practic, producția noastră cu *Bărbierul din Sevilla* în care am schimbat doar două, trei roluri secundare.”

F. „A fost un fel de supă reîncălzită. Aș putea considera ca debut adevărat spectacolul *Ce înseamnă să fi Onest* de Oscar Wilde. El a fost primit de presă ca un debut al unei generații speciale și marcat ca atare. Pentru mine personal nu a avut mare importanță. Nu am avut senzația că încep o carieră. Nici nu mă interesa să-mi construiesc o carieră, nu m-a preocupat niciodată cariera. Pe mine m-a interesat rolul pe care îl aveam de făcut. Nu urmăream să am relații cu criticii sau cu regizorii. Nu voiam să fiu prieten cu niciun critic, pentru că ei trebuie să fie obiectivi și nu subiectivi”.

G. „Foarte mare – pentru mine ca experiență. Cu siguranță a contat foarte mult și cum a fost receptat (de public, colegi, presă)”.

Observații:

Această a treia întrebare privind debutul și-a propus să orienteze atenția celor chestionați, către o punere în perspectivă a momentului de început, față de ansamblul carierei lor. Insistând asupra acestei etape, cele trei întrebări au avut, de asemenea, intenția să le focalizeze atenția pe alcătuirea unui „inventar personal al primelor dificultăți”. Am sperat ca răspunsurile să pună în evidență „rezistența” în timp a acestor dificultăți și efortul pe care l-au avut de făcut interlocutorii mei pentru a se debarasa de ele. Aprecierile privind importanța debutului diferă radical în funcție de unghiul din care este privit. O parte îl judecă subliniind doar aspectul social al integrării în profesie, ca lansare oficială în „meserie”, iar ceilalți au o privire sensibilă la aspectul situației profesionistului și la perspectivele evoluției ulterioare. Important îl consideră mai ales cei pentru care debutul a fost o reușită, la adăpostul căreia au trecut încrezători prin perioada dificilă a primilor ani. Este foarte interesant faptul că în această primă etapă, ceea ce caută majoritatea tinerilor actori nu este aprofundarea singularității lor, ci doar locul convenit printre ceilalți profesioniști. Spre a obține recunoașterea celor cu experiență, proaspătul debutant este gata să uite, pentru un timp, diferențele structurale care-l identifică. Frica de judecata ironică a confrăților îl face să se ascundă în „masa” celor care își câștigă „pâinea” doar din prezen-

ța lor zilnică la teatru. El adoptă un comportament bazat pe aspectele exterioare și colaterale ale unui anumit mod de a trăi profesia, în afara scenei. Dacă este o personalitate mai puțin structurată, tânărul actor va încerca să-și găsească locul printre ai săi mai întâi în afara scenei. Farmecul indiscutabil al vieții boeme a făcut, fără să își propună, multe victime în rândul tinerilor slujitori ai Thaliei. Aceia care își consideră debutul ca fiind modest sau neimportant sunt probabil cei care, fără s-o spună explicit, au trăit atunci o perioadă plină de incertitudini și neîmpliniri. Aceștia din urmă au muncit cu siguranță enorm în anii imediat următori, pentru a se redresa. Dacă la adăpostul experienței acumulate cei intervievați pot face astăzi o astfel de analiză despre debutul lor, aceasta este dovada indiscutabilă a reușitei lor profesionale.

Răspunsuri la întrebarea 5: „Putem oare vorbi de meserie în profesia de actor? Ce înseamnă pentru dumneavoastră?”

A. „Putem vorbi. Mie nu-mi prea place; mă încăpățânez să cred că profesionalismul poate fi și un fruct otrăvit. Aș spune că se câștigă pe de o parte (ușurința, constanța, la nivelul mijloacelor, fără îndoială) și se pierde ceva ce mi-e foarte greu să definesc; aș spune o anumită onestitate față de creație, față de public, poate și ceva din iubirea pentru amândouă”.

B. „Eu cred că este o *meserie*. Nu vreau să mă consider mai mult decât sunt. Eu sunt un *profesionist*. M-am urcat pe scenă, mi-am făcut rolul cât pot eu mai bine în seara

aceea și am plecat. Eu nu mă zbat ca să scap de personaj la sfârșitul reprezentației, ne despărțim destul de ușor”.

C. „Cred că sunt anumite «legi» care trebuie obligatoriu însușite pentru profesia de actor”.

D. „Desigur că putem vorbi, pentru că există meseriași buni în toate profesiile, dar printre aceștia sunt unii care depășesc stadiul de meseriaș, care «sclipesc». Ca să fii «meseriaș» bun înseamnă foarte mult, iar în profesia noastră trebuie să fii un bun «bijutier» și să știi să lucrezi «danțele». Aceste meserii le înveți rezolvând probleme concrete pe scenă, probleme specifice fiecărui rol, probleme de înțelegere cu anumiți parteneri, străduindu-te să cauți împreună cu ei modalități de a lucra, „fără să te abați de la tine”. De fapt, aceste obstacole te obligă să găsești noi rezolvări, iar bagajul «meseriașului» se adună astfel”.

E. „După părerea mea, da. Oricine se îndeletnicește și-și câștigă existența în cadrul unui tărâm artistic, oricare ar fi acela, înainte de toate și în primul rând devine un meseriaș. Acest *meseriaș* poate fi mai bun sau mai puțin bun, ca în orice altă meserie, după bagajul acumulat și drumul spre perfecționare străbătut. A fi *artist* este cu totul altceva”.

F. „Bineînțeles. Fără Meserie nu există nordul. Extaz și agonie. Meseria este scheletul pe care se așază dulcea carne a calităților. Altfel seamănă a amibă. Pentru mine meseria a fost și este locul solid în care mă pot descoperi în adevăr de teatru. Aș fi fericit în același timp să

am mereu seva de profesionist naiv, căci altfel totul devine prea sec”.

G. „Cred că putem vorbi de *meserie* în *profesia* de actor. Adică există niște unelte (ale trupului, ale minții) pe care le folosim și care cu cât sunt mai exersate lucrează mai nuanțat, deci mai bogat. Ideea este să ascuți cu timpul instrumentele, nu să le tocești. Cam așa înțeleg eu *meseria*”.

H. „Numai de *meserie* putem vorbi în această *profesie* minunată. Este o muncă permanentă, atât intelectuală, cât și fizică, de a-ți îmbunătăți instrumentul pe care lucrezi. O grijă continuă de a-ți perfecționa mijloacele. Marietta Sadova, o mare profesionistă și îndrăgostită de teatru, spunea că «nu aducem pe scenă decât ce purtăm în suflet. Nu te poți minți pe tine sau pe cei din jur. Din această cauză trebuie să ai o grijă permanentă, neobosită, pentru tot ce înseamnă ființa ta lăuntrică și ceea ce poți exprima cu trupul tău, care este absolut obligatoriu să fie permanent ca o mașină bine unsă, gata să-și asume ființele cărora tu, actor, încerci să le dai viață. Consider că avem norocul să facem una dintre cele mai minunate *meserii*. [...]»

Consider că Actorul are o mare misiune pe acest pământ, că suntem asemenea preoților care oficiază într-o biserică. Că avem datoria și puterea de a schimba opinii, de a face ca oamenii să se uite în sufletele lor și ale celor din jurul lor, de a-i face mai prezenți în viața lor și în viața societății”.

Observații:

Întrebarea abordează o veche dispută din interiorul profesiei: în ce măsură se poate vorbi de meserie în practicarea Artei actorului? După aproape trei secole de contribuții teoretice, discuția este departe de a se epuiza. Cu toate că sunt din ce în ce mai puțini cei ce apără independența *artistului* față de *artizan*, ecouri ale acestei păreri au ajuns până la noi. Iată un tip de răspuns ce confirmă încă o dată vitalitatea acestei opinii în rândul breslei. „Putem vorbi. Mie nu-mi prea place; mă încăpățânez să cred că profesionalismul poate fi și un fruct otrăvit. Aș spune că se câștigă pe de o parte (ușurința, constanța, la nivelul mijloacelor, fără îndoială) și se pierde ceva ce mi-e foarte greu să definesc.” La polul opus, sunt afirmații precum: „Numai de meserie putem vorbi în această profesie minunată. Este o muncă permanentă, atât intelectuală, cât și fizică, de a-ți îmbunătăți instrumentul pe care lucrezi.” sau „Pentru mine meseria a fost și este locul solid în care mă pot descoperi în adevăr de teatru.” Intenția noastră nu a fost aceea de a relua vechea dispută, ci doar de a constata în ce măsură noțiunea de „bagaj tehnic” este înțeleasă ca necesară în evoluția artistului. „Bagaj tehnic” nu este poate cea mai fericită expresie pentru a defini ceva care s-ar putea chema „uneltele trupului și sufletului”, cum frumos le numea cineva în aceste interviuri. În privința necesității unui antrenament continuu, răspunsurile afirmative sunt unanime și putem citi printre rânduri chiar un regret că nu există o obligativitate în acest sens.

Observația cunoscutei actrițe și pedagog de teatru Uta Hagen poate ține locul unei concluzii. „Prin însăși natura profesiei noastre se pare că dezvoltăm mai degrabă obiceiuri neglijente decât disciplinate. Un mare dansator nu poate performa până la sfârșitul carierei sale fără ore de antrenament zilnic și nu o va face. Pianistul Arthur Rubinstein și violonistul Isaac Stern nu pot și nu vor să susțină un concert, fără repetiții zilnice. Dacă un actor poate fi nevoit să lucreze ca secretar sau chelner pentru a se întreține în așteptarea rolului Lear, nu are nicio scuză dacă irosește cu petreceri și distracție orele care îi aparțin lui și muncii sale adevărate. Fiecare actor trebuie să-și impună o disciplină totală, dacă într-adevăr își dorește să devină un actor adevărat. Această disciplină poate fi obținută, dacă nu o are deja în sânge”.

Răspunsuri la întrebarea 6: *„Credeți că parcursul dumneavoastră profesional comportă mai multe etape? Dacă da, cum ați caracteriza etapele respective?”*

A. „Etapale *devenirii* și ale *definirii*, care în funcție de ceea ce îți propui sau unde îți propui să ajungi își au rostul lor. Nu aş putea să le delimitez sau să le dau nume, dar știu că ele au ținut de oamenii cu care am lucrat la un moment dat și care mi-au influențat devenirea”.

B. „Până acum cred că parcursul meu a comportat două etape. Nu pot să le denumesc simplu sau să le definesc printr-un cuvânt. Ele se deosebesc prin faptul că

26. *Respect for Acting*, Relié, Paris, 2008.

la început, citind o piesă, nu reușeam să îmi imaginez nimic, niciun spectacol, niciun personaj, nu vedeam nimic mai mult decât niște replici subordonate sau nu unui sens mai larg. Iar apoi a urmat un moment când am început să văd înaintea. Asta s-a întâmplat odată cu repetițiile la *Căsătoria* în regia lui Iuryi Kordonskyi. [...]

Pentru că jucam Duniaska, aveam mult timp în care nu eram pe scenă. Stând relaxată în sala de repetiții am început să descopăr procesul construcției spectacolului și să ghicesc dinainte pasul următor. Am exersat această nouă unealtă într-un spectacol-examen de licență la regie la care am lucrat pe un text modern și interesant: *Mici crime conjugale* de Eric Emmanuel Schmitt. Pentru că regizoarea era foarte tânără și fără experiență, am construit împreună spectacolul. Acest spectacol se joacă și acum cu succes de public. Cronicarii ne-au judecat cu blândețe „nici prea-prea, nici foarte-foarte”. Așadar, cred că este un moment în drumul unui actor când acumulează suficientă experiență ca să se descurce singur. De obicei, se apucă de regie sau de pedagogie. Eu mai aștept...”

C. „Da. În prima etapă 1966 – 1975 la Piatra Neamț, m-am descoperit pentru un anumit fel de teatru unde Stanislavski este baza. Din 1975 până la Revoluția din 1989, la «Giulești» am fost prins pe picior greșit, primind roluri mici, de comedie populară, și perioada asta a fost perioada altor căutări și descoperirea personajelor de caracter. Chit că îmi plăcea sau nu, rolul devenea bucuria jocului. A fost un exercițiu foarte important pentru mai târziu, m-am menținut viu pentru perioada 1989 până în prezent, când toate s-au întors cu 180 de grade, schim-

bând modalități, factură de regizori, zonă de teatru, importanță de roluri. Astăzi exist pentru că am fost la Piatra, la «Giulești» și am lucrat în '89 –'91 cu Dragoș Galgoțiu și Alexander Hausvater. (Apoi au venit Măniuțiu, Dabija, Afrim și ceilalți mari)''.

D. „Fără îndoială. Numai că aceste etape variază de la meseriaș la meseriaș. Fiecare are modalitățile lui de a străbate «drumul», de a alege la un moment dat încotro și cum. De aceea sunt foarte greu de caracterizat în general etapele unei evoluții artistice. În ce mă privește, ele s-au întrepătruns și aproape că nu am simțit trece-rile. Aceasta poate rezulta din faptul că pentru mine în-totdeauna punctul de pornire a fost studiul, nu inspirația. Din acest motiv nu mi-a fost niciodată ușor, dar când am ajuns la un capăt (premiera unui spectacol) știam pe ce calc, ce vreau să spun și de ce''.

E. „Cu siguranță că au fost mai multe etape, dar aș împărți parcursul meu mai întâi în două mari etape. Până la cincizeci de ani eu nu am avut emoții, ci doar o dorință și o bucurie uriașă de a fi pe scenă. De la cincizeci de ani a început să îmi fie frică. Îmi aduc aminte că jucam cu Re-bengiuc și Ștefan Bănică senior, și ei aveau niște emoții groaznice, iar eu nu înțelegeam de ce. Poate, cu vârsta, responsabilitatea pentru ceea ce facem este mai mare și atunci apare frica. Eu, până la cincizeci de ani, nu am știut ce este frica, desigur că am avut tot felul de întrebări, griji, neliniști, dar nu mi-a fost niciodată frică. Frica te apucă după ce ai urcat o treaptă în profesie, probabil. Nu știu câte trepte urcasem eu când m-a apucat frica. Acum, la

fiecare rol, îmi spun «Aoleu, cum o să fac». În interiorul acestor două mari etape au mai existat unele momente ca de exemplu primii doi ani la Institut, când mi-au dat nota 7 la actorie pentru fizic neconcludent. Un actor care se urcă pe scenă trebuie să mă facă să-i uit persoana. Eu poate nu reușeam la vremea respectivă să fac asta. [...]

Acest moment a fost urmat de altul când, începând din anul III am lucrat foarte mult la clasele de regie cu studenții regizori și unde niciodată nu mi s-a reproșat că îmi lipsesc cinci centimetri în plus, ci discuțiile se învârteau în jurul altor subiecte, iar marii profesori care erau Pen-ciulescu și Esrig mă iubeau și asta îmi dădea libertate. Un actor care se simte iubit are un randament mult mai mare. Acest al doilea moment m-a ajutat să plec cu încredere la drum, apoi a urmat debutul care, așa cum ți-am spus, a fost remarcat. De la Botoșani a urmat un mic moment Piatra Neamț unde am lucrat foarte bine cu Cătălina Buzoianu și, în sfârșit, am venit la «Bulandra», unde am început să aștept să exersez și eu pe roluri de mare întindere. Dacă mă uit pe CV-ul meu, nu sunt foarte multe roluri importante și cred că un actor are nevoie de partituri importante. Se tot spune în dreapta și în stânga, mai mult de cei care sunt «sătui», că într-o armată trebuie să existe și soldați. Dar ei uită că nimeni nu intră în această profesie gândindu-se cum să rămână el soldat toată viața. Profesia se învață pe partituri lungi. Inspirația care trebuie să-ți spună încotro să te duci și măsura care trebuie să-ți spună cât să te duci în direcția aceea, cum se pun «culorile», dacă se pun, dacă nu se pun, toate acestea nu le înveți decât pe marile partituri. Nu poți deveni un mare pianist, dacă toată viața o să cânti *Marșul*

măgarilor la patru mâini. Eu nu am avut mult exercițiu în roluri principale, dar tot ce mi s-a dat am jucat cu plăcere și siguranță, pentru că îmi spuneam «mâine o să vină și rolurile mari». Sigur că am jucat câteva. Toată această perioadă de la «Bulandra» ar putea reprezenta un alt moment al parcursului meu. Ajungând la cincizeci de ani, mi-am spus că am așteptat destul și, mulțumindu-i lui Dumnezeu că mi-a dat ocazia să fac profesia pe care mi-am dorit-o, m-am pensionat, și exact în acel moment a apărut rolul principal din *Tacâmuri de pui* în regia lui Gelu Colceag și a început momentul care ține și astăzi, acest moment în care mi-e frică. [...]

Toată lumea îmi spune: «Ce te plângi, tu ai făcut carieră». Ce carieră?! Nu cred că sunt zece roluri principale cu totul. Ai observat că premiile de interpretare nu se dau decât la roluri principale sau secundare? Poate nu premiile contează, dar de mici ne învață să luptăm pentru 10. Fanfara nu cântă decât pentru locul I. Dacă nu vi-sezi la «Oscar», nu este normal. Nu cred că cineva își dorește în această profesie să facă figurație toată viața”.

F. „Sigur că parcursul profesional include «n» etape. După mine, fiecare rol este... o etapă”.

G. „Nu cred că pot să vorbesc de etape, ci doar de momente. Eu făceam multă comedie, dar în școală doamna Aura Buzescu mi-a dat și câteva roluri tragice. Ea părea mulțumită de ce ieșea, dar eu nu înțelegeam ce făceam acolo. Eram în anul II, nu puteam să joc dramă, nu eram destul de copt, eram tânăr și foarte timid. Momentul consacrării mele, botezul meu de foc a fost cu Biff din

Moartea unui comis-voiajor, personaj puternic la care m-a ajutat Liviu Ciulei, cu toate că nu făcea el regia la acel spectacol. Nu puteam trăi drama unui personaj din cauza timidității, aveam un fel de jenă să mă apropiu de situațiile delicate din viața unui om. Nu puteam să cred despre mine că aș putea să fiu un om care suferă, care plânge, care are o dramă a lui, îmi era frică să abordez un asemenea personaj. Acel moment l-am trăit ca pe o eliberare, s-a ridicat o barieră. Începând de atunci am căpătat curaj și cred că a fost și un prag al maturității”.

H. „Desigur. Pe scurt, prima etapă s-ar caracteriza prin refuzul total al oricărui «truc»; orice nu pornea din sinele meu cât mai adânc mi se părea necinstit, o păcăleală. Am descoperit brusc, în a doua etapă, marea plăcere a ludicului, și că, în fond, și noi, și publicul adorăm această păcăleală a lui «a ne face că...» Atunci am descoperit cu mare drag «compoziția».

Observații:

Am formulat această întrebare cu intenția de a descoperi în ce măsură etapele parcursului profesional se evidențiază în conștiința actorului și dacă ele sunt percepute ca momente de evoluție. Pentru o parte dintre cei intervievați etapele sau momentele remarcate ale drumului parcurs se leagă de un anumit teatru sau de întâlnirea cu un anume rol sau regizor. Ceilalți au descifrat altfel sensul întrebării și s-au referit la evoluția individuală care a fost jalوناتă de câteva întâmplări precise. Din punctul nostru de vedere, ambele tipuri de

răspuns aduc informații importante, chiar dacă unele se lasă mai greu deslușite. Fiecare dintre ele sesizează cel puțin un moment când lucrurile au evoluat, acesta fiind trăit ca un eveniment marcant al carierei. Sunt puse în evidență și dificultățile repertoriate destul de precis la timpul lor. Indicațiile respective sunt un material prețios pentru definirea momentelor ipotetice în care prezența unor programe de acompaniament ar fi necesare.

Răspunsuri la întrebarea 7: „Dintre aceste etape, care a fost aceea care a contat cel mai mult pentru dumneavoastră și de ce?”

A. „Amândouă la fel. Pentru că eu cred că adevărul despre om (deci despre personaj) se află printr-o subtilă pendulare între sine și observația rece, aproape cinică, a celorlalți, a omului «civil» în suferință și bucurie. Cred că orice actor are un moment (oribil de fapt) în care, privind o nuntă sau o înmormântare, își spune: «Deci așa se face. Să țin minte».

B. „Etapa esențială a fost cea în care m-am întâlnit cu Lucian Pintilie. Importante au fost însă și cele în care am colaborat cu alți mari, dar și cu mici oameni de teatru”.

C. „Primii doi ani din Institut care puteau să-mi fie fatali, în care puteam să mă las de profesie, puteam să mă pierd, și etapa următoare, când am lucrat la clasele de regie, a fost extraordinară pentru că m-a adus la cea care a vrut să intre în această profesie. Și aceea etapă în care

nu am acordat importanța care trebuie rolurilor mici, etapă, de asemenea, necesară în evoluția unui actor”.

D. „Dacă ar fi să ne aplecăm asupra unei etape, descopăr că ele au fost mai multe, de fapt. Prima a fost întâlnirea cu Alexandru Tocilescu la *Hamlet*, care mi-a prilejuit intrarea într-o lume, alta decât cea pe care o lăsasem în urmă la Iași. Nu mi-a fost ușor, am muncit din greu, cu multă pasiune, fapt ce mi-a oferit intrarea cu dreptul în marea lume în care călcam, aceea a Teatrului «Bulandra». În acea echipa de actori de primă mărime ai scenei românești. Simțurile mele erau ca un burete uscat. Rămâne una dintre cele mai frumoase și cu adevărat benefice etape ale carierei mele. Apoi a urmat întâlnirea cu Silviu Purcărete la Teatrul Mic în *O scrisoare pierdută*, unde mi-a fost încredințat rolul Pristanda. Nici acum nu am cuvintele la îndemână pentru a scrie despre acel moment. [...] Mă opresc aici. Iar a treia etapă ar fi integrarea mea matură la Teatrul de Comedie, unde joc și astăzi. Acesta a fost portul în care am acostat, la capătul unei lungi călătorii și unde îmi simt împlinirea”.

E. „Toate, dar ultima este deosebită pentru că îmi dă impresia că m-am ridicat din plan în spațiu”.

F. „Perioada care contează pentru mine este prezentul. O lecție fantastică pentru viață este efemeritatea. Pe scenă trăiești cât este spectacolul. Din clipa când au început aplauzele, a început uitarea. Publicul se gândește la «cât e ceasul», «unde am parcat» și, chiar dacă nu atunci, în cel mult o jumătate de oră ești singur. Deci, ca

actor, momentul tău este cel din spectacol, pe acela trebuie să îl prinzi, să te bucuri, să îl folosești la maximum. Evident că așa se formează viitorul, dar nu ai 100% garanția că ai un viitor”.

G. „Cred că acum trăiesc cea mai importantă etapă din viața mea de actor. Întâlnirea cu Andrei Șerban – definitorie, unică și cea mai însemnată din cariera mea. Andrei Șerban te face să iei totul de la capăt, să gândești altfel și dintr-un unghi cu totul nou și seducător despre ceea ce înseamnă tu ca om, ca actor, în definirea locului tău sub stele. Prima mea întâlnire importantă ca actriță a fost în film, unde am lucrat de foarte tânără cu o echipă «de aur» a cinematografilei noastre, lângă artiști minunați unde am învățat foarte multe despre ce înseamnă film și munca unui actor în acest domeniu – total diferit de teatru. Dragoș Galgoțiu și Cătălina Buzoianu au fost definitorii în devenirea mea ca actriță de teatru”.

Observații:

Cu răspunsurile la această întrebare, am sperat să putem așeza într-o ordine aleatorie o serie de etape ale evoluției în profesie, care să ne ofere o perspectivă asupra conținutului unor stagii și asupra modalităților prin care s-ar putea interveni. Speranțele noastre s-au spulberat în fața diversității opiniilor exprimate. O primă constatare ar fi că nimeni nu poate alcătui o ierarhie exactă a importanței etapelor parcurse. Accentele se așază diferit, își schimbă locul într-o ierarhie posibilă, în funcție de momentul în care pui întrebarea. O a doua

constatare este aceea că perioada maturității, chiar a ultimelor experiențe artistice trăite, este etapa cea mai bogată în satisfacții și acumulări. Pentru a o situa într-un timp subiectiv, am putea relua răspunsul unuia dintre cei chestionați: *„Perioada care contează pentru mine este prezentul.”* Exercițiul îndelungat al acestei profesii poate autoriza pe cineva să afirme: *„ultima perioadă este deosebită pentru că îmi dă impresia că m-am ridicat din plan în spațiu.”* Cu siguranță că problemele „ultimei perioade” trebuie situate, într-o strategie generală, ca un punct de referință în conceperea oricărui proiect de perfecționare. Putem chiar organiza derularea unui stagiu de redefinire profesională, acordând prioritate nevoilor nou ierarhizate, apărute în urma ultimei experiențe artistice. Neajunsurile acestui tip de strategie sunt mari, deoarece ignoră trecutul artistic îndepărtat al persoanei și presupune o capacitate de reacție rapidă a entității care organizează stagiul, pentru niște rezultate imediate. Soluțiile care apar nu vor răspunde decât în parte problemelor generale, deoarece se vor adresa unor obstacole care mâine își vor schimba și forma, și culoarea.

Răspunsuri la întrebarea 8: *„În ce moment al carierei ați simțit că sunteți un artist cu adevărat?”*

A. „Cred că m-am născut actriță. Artist adevărat e prea mult, nu știu câți dintre noi suntem”.

B. „Artist adevărat simt că sunt atunci când joc în spectacole bune care slujesc prin fond și formă idei umaniste. Când simt că sensul spectacolului mă repre-

zintă, că nu sunt doar «folosită» ca o unealtă într-un discurs complet străin (mi s-a întâmplat)”.

C. „În momentele de grație pe care actorul le simte în scenă și care sunt din păcate rare, dar extrem de importante. Concret și subiectiv, sunt câteva roluri «de cotitură»: *Omul de tinichea*, *Ciobanul lunatic din Zamolxe*, Radu Selejan din *Ordinatorul*, Bufonul din *Regele Lear*, dar mai puternic Mamoun din *Saragosa*, Mik din *Frații*, Zoica din *Gaițele* și primul rol la Afrim – Tatăl în *Nevrozele sexuale ale părinților noștri*, Emil Cioran în *Mansarda*.

D. „A fi artist este un lucru rar și de excepție. Orice meseriaș poate deveni într-o zi artist. Dar pentru asta el trebuie să realizeze ceva ce nu s-a mai făcut până la el. Să devină creator. A realiza așa ceva este foarte greu și se petrece foarte rar în orice artă. Există meseriași de primă mărime cunoscuți și apreciați de un public larg, vedete, dar nu sunt artiști. Și există un om care scrie o singură poezie sau pictează trei tablouri, compune o singură melodie, dar rămâne în istoria artei ca un mare artist. Nu sunt puține cazurile și, slavă Domnului, sunt cunoscute. Mie mi-a reușit o singură dată în viață când am jucat *Pristanda* la Silviu Purcărete. Deși știam că fac ceva cu totul și cu totul nou și special, în acele clipe nu eram conștient. [...]

A trebuit să treacă ani și ani până am realizat către ce m-au împins Silviu și destinul”.

E. „Foarte greu să răspund la întrebarea aceasta și am să-ți spun cum am să răspund. Mi-am dorit dintotdeauna

să fiu o mare actriță, câteodată făceam bine, dar pentru a fi artist nu e suficient. Când mă gândesc la De Niro și la Rebengiuc de câte ori au dovedit că sunt buni, îmi spun că a fi artist înseamnă a putea face această dovadă de cât mai multe ori. Eu mă pot considera un artist posibil”.

F. „Artist cu adevărat m-am simțit din prima clipă”.

G. „Nu știu dacă pot să afirm că a fost un moment precis în care m-am simțit artist, în general mă simt artist, dar un artist care încă se caută, care nu a ajuns la capătul drumului. Idealul meu de ani de zile, o tot spun, dar nimeni nu mă aude, este să fiu un actor mare. Nu am ajuns încă acolo, am încă foarte multe lucruri să îmi reproșez. Nu știu dacă am să ajung, dar cel mai important este că nu am abandonat lupta, că mai încerc”.

H. „De la început, în aceeași alternanță cu «nu sunt bună de nimic»”.

Observații:

Când vorbim de Artist, ne gândim în primul rând la acea capacitate extraordinară de a „scoate” din necunoscut lucruri nemaivăzute. Când toți ceilalți caută, Artistul găsește! Pentru actorul care se află în echipa care elaborează un spectacol, noțiunea de artist capătă sens atunci când direcția estetică și morală a operei corespunde profund credinței sale intime despre arta pe care o practică.

Artistul nu poate fi folosit. El se poate pune în slujba unor idei sau atitudini morale. Responsabilitatea lui este

enormă pentru că puterea creației cu care a fost înzestrat este atât de mare, încât el poate modifica realitatea prin intensitatea subiectivității sale. Probabil că devenim artiști atunci când înțelegem importanța acestei responsabilități. Răspunsurile pe care le-am primit la această întrebare reflectă fără îndoială mai mult ezităările Omului, care nu are curajul să lase Artistul să-și asume condiția. Odată asumată această condiție, omul simte că nu mai poate accepta în nici un plan compromisul.

Răspunsuri la întrebarea 9: *„În ce măsură simbioza om-artist a fost un motor al evoluției dumneavoastră sau un factor de instabilitate?”*

A. „Pentru mine a fost un permanent factor activ”.

B. „La asta nu prea știu să-ți răspund. Desigur că relație există, nu poți să te pui în cui tu, când intri în scenă. Dar eu nu am fost atent la acest aspect, nu mi-am pus niciodată problema”.

C. „Nu știu ce să răspund. (Știu însă că am avut clipe grele din cauza simbiozei om-artist)”.

D. „A mers în acord cu mine, după câte îmi aduc eu aminte, până la cincizeci de ani. Probabil că în acel moment delicat când îmi pregăteam actele de pensionare acel acord a încetat”.

E. „Câteodată a fost un motor, altădată un factor de stabilitate. Dar instabilitatea care m-a bântuit nu se trage dinlăuntrul vieții artistice, ci din viața de zi cu zi, profană ca să zic așa, căreia vegetativul meu nu-i prea făcea față. Dar nici nu vreau să mă gândesc la astfel de aspecte. Ducă-se!”

F. „Meseria de actor cere coloană vertebrală și răbdare. La mine simbioza om–artist a funcționat bine. În orice caz s-au completat fericit. Viața mea personală mi-a dat energie, îndrăzneală și, aș spune, o unicitate pe care o simt pe scenă”.

G. „Simbioza om–artist nu a fost niciodată un factor de instabilitate în viața mea. Dimpotrivă, deși, poate, dacă eram medic, aș fi avut copii până la vârsta asta. Am învățat enorm de la personajele pe care le-am jucat și am defulat multe «energii rele» ale vieții, transformându-le în combustibil de scenă. Uneori, meseria asta seamănă cu o vizită la psiholog”.

H. „Cred că viața personală a oricărui actor foarte dăruit meseriei este într-un fel sau altul un eșec. Greșim mult față de cei dragi datorită permanentei noastre preocupări pentru teatru. Obsedante griji pentru ființa noastră, total indispensabile unei vieți în teatru, unei cariere de actor. Laurence Olivier spunea despre actori că sunt niște monștri de egoism. Cred asta, cu toate că, pe de altă parte, meseria noastră presupune și o mare generozitate și uitare de sine. Cred, de asemenea, că în devenirea și în evoluția mea ca actor și ca om au contat în

egală măsură munca în teatru, lecturile, experiențele de viață, meditația”.

Observații:

Cea de-a noua întrebare și-a propus să exploreze „viața” binomului om–artist și rolul fiecărei entități în buna funcționare sau în dereglările care apar. Dinamica acestui binom este esențială în evoluția actorului. Sunt perioade din viața profesională a fiecăruia când artistul ajută omul să depășească unele dificultăți, după cum există și perioade când omul îl susține pe artistul care traversează un moment delicat. Răspunsurile exprimate nu dovedesc însă o preocupare atentă pentru înțelegerea funcționării binomului. Atitudinea aceasta se trage dintr-un soi de fatalism care bântuie breasla. O bună parte dintre actori consideră că disfuncționalitățile dintre cele două ipostaze țin mai degrabă de o ordine superioară, iar dacă ele se manifestă, trebuie suportate fără prea multe întrebări și zbateri. În acest „interval” dintre om și artist se țese viața fiecărui personaj, dar, nu în ultimul rând, și aceea a actorului. Armonia entităților care compun acest binom îi influențează, fără îndoială, „viața” de zi cu zi și realizările artistice. Dar echilibrul și dezechilibrul din cadrul binomului nu se manifestă întotdeauna așa cum ne-am așteptat. Uneori echilibrul se poate transforma într-un obstacol, după cum dezechilibrul poate deveni un stimul. Pentru a pătrunde însă în dinamica acestei simbioze, ne trebuie un timp mai îndelungat de observație. Cineva sugera în aceste interviuri că reciclarea „energiilor rele” pentru a le

transforma în „combustibil” scenic ar putea fi o soluție în păstrarea unei interacțiuni creative între aceste două elemente constitutive ale personalității artistului.

Răspunsuri la întrebarea 10: „Care anume calitate personală v-a ajutat cel mai mult în profesie?”

A. „Puterea de muncă și ambiție, dragostea de profesie și energia”.

B. „Cel mai mult, cred, m-a ajutat în profesie capacitatea mea de adaptare la nou, curiozitatea, un oarecare instinct războinic și răbdarea”.

C. „Teama de necunoscut. Spaima la citirea distribuției, disperarea că mă simt străin la început. Deci teama și îndrăzneala m-au făcut să mă pot arăta. (Răbdarea, lipsa prejudecăților, bucuria continuă, pe care o simt venind de dincolo de mine)”.

D. „Rigoarea”.

E. „Calitățile personale nu cred că m-au ajutat în profesie. Ba din contră. Dacă stai toată viața și te plângi că nimeni nu ți-a dat rolul pe care l-ai visat, ești un imbecil. Viața este a învingătorilor, a celor care știu să se cațere, să ceară. Dacă nu te duci să ceri din cauză că ești prea modest, atunci nu te supăra că viața nu îți oferă ce ți-ai dorit. Gina Patrichi avea o vorbă genială: „Eu și pe Dumnezeu l-am învățat că-mi trebuie cam multe”. Când nu te duci să ceri, înseamnă că ori ești prea timid, și viața nu

este a temătorilor, ori ți-e teamă că nu ai să reușești și atunci nu meriți. Viața este a celor puternici. Câteodată forța înseamnă perseverență. Cel mai mult m-au împiedicat modestia și frica. Dacă totuși ar fi să îmi găsesc o calitate care m-a ajutat, aceasta ar fi seninătatea și umorul”.

F. „Talentul.”

G. „Modestia. Nu îmi place să mă bag în față, să o fac pe vedeta. Unu. Și doi, faptul că nu am fost niciodată mulțumit de mine. Întotdeauna \mi fac reproșuri la rolurile pe care le-am interpretat. Cu filmul e și mai rău. În film nu m-am putut suferi niciodată” .

H. „Probabil sinceritatea (față de mine în special)”.

Observații:

Întrebarea a încercat să focalizeze atenția asupra calităților pe care s-au sprijinit cei care au reușit. Speram ca din răspunsurile primite să culegem informații utile pentru a înțelege care anume valori personale reprezintă baza la care se poate reveni, în cazul unui eventual derapaj. În jocul de bridge, buna licitare a punctajului posibil de realizat, trebuie confirmată de joc corect de levată. Tehnica jocului de levată ne învață că există două metode de a deschide „atacul” contra adversarului: fie în punctul unde este cel mai puternic, fie în cel unde credem că este cel mai slab. Metodele folosite în acest interesant joc de cărți pot fi utilizate, cu corecturile necesare, și în cadrul unui dialog care are ca scop cunoașterea ce-

luilalt. În cazul dialogului de care aminteam, structura psihologică a persoanei ne va indica, probabil, modalitatea justă de începere a conversației. Primul pas, într-un parcurs pedagogic conceput pentru adulți, are o importanță covârșitoare.

Răspunsuri la întrebarea 11: *„Ce vi se pare cel mai ușor și cel mai greu în profesia dumneavoastră?”*

A. „Cred că nimic nu e ușor. Cel mai greu mi-a fost cu munca și constanța (înțelegând prin muncă efortul de a recupera ceea ce-ți iese din prima la o repetiție și apoi te dai cu capul de pereți când nu mai regăsești la același nivel ceva ce s-a pierdut și nu mai știi cum să recuperezi)”.

B. „Totul este greu în profesie. Totuși, cu trecerea anilor, am căpătat o oarecare experiență, lucrurile vin mai ușor, o scoți mai repede la capăt. Mijloacele sunt mai la îndemână”.

C. „NIMIC. Nimic nu este ușor în această profesie!”.

D. „Nu mi se pare nimic ușor. Și mi se pare greu să faci bine un lucru, măcar bine. În nicio profesie și în niciun lucru care trebuie făcut bine nu este ușor. Cei care fac ușor sunt cei care poartă cu farmec același personaj în toate rolurile”.

E. „Cel mai ușor este în timpul repetițiilor, cel mai greu la premieră. Glumesc. Ușor nu este niciodată. Pentru mine, pentru ceilalți nu știu”.

F. „Cel mai greu a fost și este să trec pragul de teamă inițială pentru ca, după această eliberare să zburd ușor, căci teatrul nu este ceva greu și căznit, ci o bucurie a jocului”.

G. „Cel mai ușor și cel mai greu lucru în profesia asta este unul și același: să te bucuri de ea”.

H. „Nimic nu este ușor, totul este greu și atât de frumos!”.

Observații:

Dacă întrebarea anterioară se referea la aprecierea calităților personale, aceasta încerca să repertorieze lucrurile accesibile și dificultățile de ordin profesional. Intenția noastră era să conturăm un tablou al obstacolelor subiective, dar și a căilor de intervenție rapidă prin zonele profesionale care par ușor abordabile. Majoritatea interlocutorilor sunt de acord că: „Nimic nu este ușor în profesie”. Răspunsurile de genul acesta lasă la dispoziția celui care le interpretează o libertate de care s-ar lipsi bucurios. Tentația, în situația dată, este de a completa cu propriile impresii locul lăsat liber. Suntem totuși convinși că fiecare știe ce anume face cu ușurință sau cu efort. Este însă foarte greu să explici. Sunt noțiuni care-și schimbă culoarea din clipa în care ai început să formulezi răspunsul, iar la mijlocul frazei îți dai seama că vorbești despre cu totul altceva. În plus, zona la care se referă întrebarea reprezintă intimitatea secretă a artistului, care conștient sau inconștient, o apără cu strășnicie. Pentru a obține un

răspuns adevărat avem nevoie de un timp mai lung și de condiții speciale de dialog. *„Cel mai ușor și cel mai greu lucru în profesia asta este unul și același: să te bucuri de ea.”*

Rămânem foarte sensibili la frumusețea acestui răspuns, dar credem că pentru a contribui la bucuria tuturor actorilor este uneori necesar ca o persoană să pună și să-și pună toate aceste întrebări și încă multe altele pe care urmează să le imaginăm împreună.

Răspunsuri la întrebarea 12: *„Care au fost descoperirile personale care v-au ajutat cel mai mult în exersarea artei dumneavoastră și care considerați că au fost pericolele care au jalonat drumul parcurs?”*

A. „Descoperirea și aprofundarea cu fiecare rol a sufletului uman și a tehnicii proprii meseriei de actor. Ușurința cu care am lucrat la anumite proiecte și care, dacă nu i-aș fi simțit pericolul, m-ar fi condus la superficialitate”.

B. „Descoperirile personale care m-au ajutat cel mai mult până acum au fost cele legate de tatonarea limitelor mele: limite fizice (cum arăt și ce glas am) și limite psihice (la care am de lucrat până mor). Pericolele sunt nenumărate (că și în viață), de la accidente fizice la suficiență, la pierderea bucuriei și a curiozității”.

C. „Descoperirea că adevărul este simplu. Că nu-l poți exprima decât cu un text adecvat și cu un regizor adecvat. Cred foarte mult în regizor. Pericolul a fost mereu renunțarea la nou, tendința de automulțumire. Cel mai greu a fost după prima nominalizare la UNITER. Dintr-odată

m-am simțit important, aveam un soclu și imediat am devenit un actor limitat, prost. Dar sper că am depășit asta. Acum cel mai mare pericol este starea fizică”.

D. „A păstra măsura. Poți, entuziasmat la descoperirea unei idei noi, a unui drum altfel decât cel știut, să o iei razna. Iar la capăt să te aștepte o mirare profundă și o neînțelegere a eșecului. Întotdeauna, ca în orice meserie, trebuie să măsoari de cinci ori până să tai o dată. Pericolele există întotdeauna și ele se caracterizează prin suficiență, uitarea adevăratului sine, convingerea că știi totul și încă multe altele, valabile pentru fiecare, în mai mică sau mai mare măsură”.

E. „De la început am înțeles că un personaj nu are niciodată aceeași culoare. Nici noi oamenii nu avem o singură culoare, chiar atunci când suntem monotoni. Chiar atunci când ești antipatic ai mai multe culori în această trăsătură. Am considerat, de asemenea, că un rol mic sau mare este ca o partitură muzicală care are pauze de șaisprezecimi, de doimi, are forte, fortissimo, pianissimo, fraze muzicale vesele, dramatice. Lucrurile astea pe care le-am descoperit aproape de la început le exersezi și încerci și astăzi să le aprofundezi. Acum îmi spun: «replica asta poate fi rostită în cel puțin patru feluri», cu toate că intuiția mea îmi spune de la început în care fel ar trebui spusă, dar acum verific în modalitatea cea mai depărtată de prima impresie dacă replica nu poate fi spusă și altfel. De cele mai multe ori se dovedește că intuiția a fost valabilă. Bineînțeles, eu sunt tributară felului meu de a simți care este și felul meu de a gândi. Consider că fac

un drum mult mai complicat acum ca să mă apropii de un rol, față de ce făceam până la cincizeci de ani”.

F. „Sunt imens de multe. Cele mai multe le-am uitat, sau sunt undeva depozitate în subconștient. Dar pericolele sunt suficiența și mulțumirea de sine”.

G. „Eu încerc întotdeauna să caut personajul în profunzimea lui, în modul lui de a gândi, în atitudinea lui față de celelalte personaje, în comportamentul lui și, din toate acestea, încet, încet se construiește personajul”.

H. „Nu știi. Absolutismul. Lipsa de încredere în propria persoană”.

Observații:

Este foarte greu să ții minte toate descoperirile pe care le-ai făcut de-a lungul anilor, știind că uneori, într-o singură repetiție, pot fi numărate cu zecile. Cineva încerca să dea o definiție a culturii generale și ajungea la această formulă: „Cultura generală este ceea ce rămâne după ce-ai uitat tot ce-ai citit.” Cred că ea se potrivește și descoperirilor personale. Iată un răspuns ce surprinde foarte limpede situația: „*Sunt imens de multe. Cele mai multe le-am uitat sau sunt undeva depozitate în subconștient. Dar pericolele sunt: suficiența și mulțumirea de sine.*” Este firesc să fim mai atenți la pericolele care ne pândesc decât la descoperirile care ne fac să progresăm, pentru că acestea din urmă intră în categoria întâmplărilor care ne caracterizează normalitatea. Întrebarea a încercat să incite la alcătuirea unei ierarhii personale a acestor descoperiri,

care sunt în același timp și punctele de interes spre care se dirijează conștient sau inconștient atenția unui actor.

Răspunsuri la întrebarea 13: *„Care ar fi pentru dumneavoastră momentele dificile din cariera unui actor și cum ar trebui el ajutat?”*

A. „Singurul moment cu adevărat dificil pentru un actor este când stă departe de scenă. În rest, totul se rezolvă: ce nu ți-a ieșit o dată poate să-ți iasă a doua oară. Nu cred că te poate ajuta cineva; ajutorul e în tine. *Să poți răbda și să nu-ți pierzi speranța* a spus Cehov. Conjunctura favorabilă apare la un moment dat”.

B. „Momentele dificile sunt blocajele actorilor, care vin din faptul că se manierizează. Eu am evitat lucrul acesta încercând să joc roluri cât mai diferite. Am refuzat să joc roluri asemănătoare unul după altul. Am încercat să evit să devin interpretul unui singur personaj”.

C. „Pentru mine – dar eu nu sunt un exemplu – momentele dificile încep odată cu fiecare nou spectacol sau proiect. Un actor poate fi ajutat creându-i condiții de pregătire și de antrenament zilnic (fizic și spiritual)”.

D. „Momentele dificile sunt când nu îți reușește un rol, pentru că acesta este scopul actorului. Nu poate fi ajutat prea mult, din nefericire, pentru că nu cred că îți reușesc toate. Și un regizor te poate conduce greșit și te poate arunca într-un impas. De obicei, actorul se poate salva, și chiar se salvează, dar sunt și momente când ești neinspirat”.

E. „Despre așa ceva nu cred că se poate vorbi concret. Câte bordeie, atâtea obiceiuri”.

F. „Pentru mine, dificil a fost debutul, să mă aflu, să ajung să știu cam cine sunt, să mă desfac pentru scenă. Fără asta actorul rămâne mereu într-o cameră de alături. Deci, dați-i actorului posibilitatea de a se afla, a se descoperi, a ști cine este și a-și asuma posibilitățile, ca și neputințele. Apoi perioada bătutului pasului pe loc. Atunci trebuie schimbat ceva, cu tot riscul. Altfel, carapace, betonare. Eu am avut baftă la asta. M-au ajutat circumstanțele. Le-am luat întotdeauna în serios. Momentele dificile se trec cu tine, cu un partener bogat sufletește, cu un regizor de marcă. [...]

G. Momentele dificile din cariera unui actor sunt cele în care nu lucrează. Cum poate fi ajutat... e clar.

H. „Cel mai dificil moment pentru un actor este acela în care nu este solicitat. Un actor trebuie să muncească pentru a putea fi valid ca om în societate. Regizorii sunt responsabili de destinele actorilor contemporani lor. Ei trebuie să se gândească la noi, actorii”.

Observații:

Am așteptat cu mult interes și nerăbdare răspunsurile la această întrebare, pentru că îmi puteau confirma pertinenta ipotezei unui parcurs de perfecționare care se adresează profesioniștilor în exercițiu. În final, toată lumea recunoaște nevoia unei perfecționări, dar majoritatea con-

sideră că actorul trebuie să parcurgă singur drumul evoluției. Aici părerile noastre diferă în mare măsură. Trebuie să recunoaștem că fiecare individualitate are un drum propriu și modalități specifice de evoluție. De altfel, aceasta este și baza ipotezei noastre. Totuși, credem că acompanierea actorului pe anumite porțiuni ale acestui drum lung spre desăvârșire nu poate decât să devină un sprijin eficient într-un efort, pe care îl considerăm, încă o dată, strict personal. „Deci, dați-i actorului posibilitatea de a se descoperi, a ști cine este și a-și asuma posibilitățile, ca și neputințele”! Posibilitatea de a ști cine este, o are fiecare, dar strigătul acesta demonstrează că nu întotdeauna suntem capabili să o folosim eficient. Axioma valabilă pe scenă care spune: că personajul pe care-l caută actorul se descoperă, de cele mai multe ori, din relația cu partenerul de joc și nu din propriile căutări, poate fi folosită și în viață. În esență, dialogul cu un partener poate fi cheia tuturor problemelor legate de profesie. „Nu cred că te poate ajuta cineva; ajutorul e în tine. Să poți răbda și să nu-ți pierzi speranța”. O astfel de opinie nu face decât să prelungească un moment de derută și suferință. Și de ce să răbdăm, când un interlocutor atent poate activa mecanismele de autoapărare ale celui în cauză? Înconjurat de atenția unei echipe care lucrează pentru el, actorul „eliberat” își poate recâștiga mai rapid „darul” de a crea.

Răspunsuri la întrebarea 14: „Cum vedeți dumneavoastră procesul continuu de perfecționare a actorului?”

A. „Este greu de spus ce înseamnă pentru un actor perfecționare. Desigur, îmbogățirea mijloacelor. Poate

să treci de la mersul pe bârnă la mersul pe sârmă; iar dacă îți mai iese și un flick-flack... Meșterul Cotescu spunea: personajul este ca o cămașă, la început ți-e strâmtă; bine e când cămașa ți-e largă”.

B. „Muncă, lectură și mai ales participare la workshopuri unde oameni inițiați și luminați – cum ar fi Andrei Șerban sau Radu Penciulescu – caută să purifice și să readucă actorul la adevărata sursă a mijloacelor sale artistice și, mai ales, la privirea justă spre sine însuși și spre teatru”.

C. „Procesul de perfecționare a actorului trebuie să fie continuu. Și asta se întâmplă în mod natural, dacă lucrează cât mai mult și cât mai diferit. Este vorba de un antrenament fizic, de voce, dar și de informațiile care vin din viața de zi cu zi, din lecturi, întâlniri cu muzicieni, pictori. Cred că tot ce îmbogățește viața îmbogățește și teatrul – cu bune și rele”.

D. „E un proces care vine de la sine dacă actorul este deschis, disponibil, apt să atace noul. Dacă lucrează în mai multe locuri, cu cât mai mulți regizori buni și nu refuză rolurile mici; ele sunt miniaturi care vor exploda major în marile partituri. Rolurile mici îți dau prilejul să te adâncești și să te extinzi. Nu sunt adeptul modelelor, dar sunt convins că o continuă căutare înăuntru îți creează modele proprii, organice. Pentru mine așa este”.

E. „Ca un proces continuu. Studiu, informație și, în primul rând, să nu te plictisești, să nu te blazezi, să nu uiți niciodată că fiecare rol e un nou început, de la zero”.

F. „Numai prin construirea altor și altor personaje. Îmbogățindu-ți mijloacele de expresie, parcă și sufletul și mintea se deschid”.

G. „Repet: prin antrenament, prin reînnoirea mijloacelor de care dispunem”.

H. „Un soi de revenire din timp în timp la uneltele tale, pentru că pierzi adevărul și, de cele mai multe ori, nu rămâne decât un mic adevăr cotidian. Această forță a adevărului pe care îl afirmi pe scenă trebuie recâștigată. De asemenea, interesul de a fi pe scenă. Pentru asta ar trebui să existe o structură care să fie identificată și căreia actorii să i se poată adresa. Programe puse la dispoziția actorilor, procesul de pregătire continuu ar trebui să fie obligatoriu. Nici eu nu îl fac cum trebuie. Mă mai salvez cu diversitatea rolurilor pe care le joc, pentru că asta mă ajută să găsesc modalități noi de expresie, să intru altfel în personaj”.

Observații:

Cum am putea oare imagina acest antrenament continuu al actorului care nu are ca scop doar perfecționarea mijloacelor, ci, uneori chiar schimbarea raporturilor omului cu realitatea înconjurătoare? Obiectivele și prioritățile adultului care se angajează într-un asemenea efort sunt greu de definit, iar fiecare pas greșit

în acest moment are consecințe mult mai grave decât în adolescență. Vom dezvolta posibilele răspunsuri la aceste întrebări și implicațiile lor într-un alt capitol care va încerca să sugereze o ipoteză de organizare sau, cel puțin, niște linii de forță. Antrenamentul continuu de care vorbim pare să se structureze de la sine, în condițiile în care un actor muncește fără întrerupere în diverse proiecte de spectacol. Vom vedea însă că activitatea neîntreruptă nu conduce automat la o evoluție a artistului. Existența unor stagii de recentrare a energiei creatoare va cere o doză mare de imaginație. Remarca lui Eugène Ionesco – „adevărul se găsește în imaginație” – este singura care ne dă speranțe.

Răspunsuri la întrebarea 15: „Dacă ar fi să dați un sfat unui tânăr confrate ce i-ați spune?”

A. „Inutil să-ți bați gura pentru că ei știu totul. Totuși, le-aș spune o frază care pe mine m-a marcat când l-am citit pe Stanislavski: «Iubește arta din tine și nu pe tine în artă»”.

B. „Aș spune să nu meargă pe căi bătătorite. Ele se epuizează foarte repede; să se teamă de ceea ce îi este prea la îndemână – și astea se tocesc ușor. Aș spune celui prea întors spre sine: deschide ochii larg spre spectacolul lumii și joacă-te. Teatrul e joc. Celui care prea ușor se risipește în joc i-aș spune să exerseze și frâna, altfel riscă să iasă din decor. Nu chiar totul e joc, nici măcar în teatru”.

C. „Să nu se apuce de profesia asta dacă simte că poate face și altceva”.

D. „Dacă a ales profesia asta, să nu aștepte să i se ofere. Actorul de astăzi trebuie să se ducă la toate probele posibile, cu condiția să le dea cât poate el de bine. Să facă ceea ce noi făceam și vedeam la maestrul nostru; să fie punctual, pentru că de la punctualitate derivă seriozitatea. Dacă vrei să cânti foarte bine Vivaldi, trebuie să te dai cu capul de pian cel puțin opt ore pe zi, și asta din proprie inițiativă”.

E. „Mergi înainte și nu uita că pe această lume totul este posibil în sus și în jos, la dreapta și la stânga. De tine depinde totul, aproape totul. Căci pe lângă calitățile pe care le ai, pe lângă toată munca uriașă pe care trebuie să o depui, îți mai trebuie și un dram de noroc. [...]

Așa este în viață, Hemingway avea perfectă dreptate: arta înseamnă 99% transpirație și 1% inspirație”.

F. „Răbdare și coloană vertebrală. Neliniște, durere pentru tot ce este cețos, neclar. Stimularea bucuriei, a uimirii și a poftelor în scenă. Să facă exercițiul zilnic de teatru ca pe cel mai important lucru care i se întâmplă și, când toată lumea va râde de el, îl va suna Hollywoodul”.

G. Unui tânăr confrate i-aș spune «Noroc!»”.

H. „Să trăiască viața plină de curaj, să nu-i dispară nicodată puterea de a se uimi, să citească, să fie un om viu și prezent în societate, să lupte, să muncească până la epuizare și să aibă mare grijă cum își alege proiectele în care va fi și oamenii cu care lucrează, pentru că dru-

mul este singurul care contează. Să nu le dispară entuziasmul și credința”.

Observații:

Îndemnurile adresate tinerilor confrăți aflați la începutul drumului sunt, cu siguranță, valabile și pentru construirea ipotezei noastre. Le-am înregistrat ca atare și sperăm că vor răspândi ceva din lumina lor peste toate propunerile care se vor naște.

Modificând puțin unul dintre sfaturi, putem să-l transformăm într-o deviză: Să nu mergem pe căi bătătorite, ele se epuizează foarte repede!

Capitolul V

TEATRUL – O CALE DE CUNOAȘTERE

Teatrul poate fi privit și ca o cale de cunoaștere. Intrăm în viață, ca oameni, fără să alegem. Ni se impun un cadru familial, o epocă, un mod de a gândi și o serie de situații pe care le descoperim și la care trebuie să ne adaptăm. La sfârșitul parcursului putem scrie o carte în care să ne povestim evoluția, și e lucru știut că acest tip de cărți s-au scris de-a lungul istoriei nu de puține ori. Dar ce s-ar întâmpla dacă totul ar fi dezvăluit de la început – așa cum propune teatrul – dacă am cunoaște locul unde vom apărea, mediul, epoca, chiar și situațiile prin care vom trece? Cum am reacționa? Ne-am modifica, oare, comportamentul, gândirea și prioritățile? Cum am „trăi” timpul scurt al existenței dacă am ști toate astea? Am face mai puține greșeli sau doar alte greșeli? Am acorda mai multă atenție propriei persoane sau ne-am concentra toată energia asupra realității în care evoluăm? Desigur, teatrul nu ne învață cum să trăim în cotidian, pentru că el operează într-o altă realitate, cu alte determinări. Ne învață, în schimb, cum să reasamblăm fragmente de realitate. Ne jucăm de-a „Creatorul”

pentru a înțelege mai mult. Este o căutare empirică a sensului existenței prin multiplicarea vieților pe care le trăim într-un alt spațiu și timp posibil.

Cunoaște-te pe tine însuși!

„Cunoaște-te pe tine însuși și astfel vei cunoaște universul și zeii”. Am simțit nevoia să reiau această formulă pentru că o consider poarta spre conștiință a ființei umane. Încercarea de autocunoaștere presupune o „confruntare” a percepțiilor subiective și obiective. O cale posibilă ar fi să înțelegem, întâi de toate ceea ce nu suntem. Identitatea nu este același lucru cu personalitatea, care la rândul ei se construiește având la bază adevărata noastră natură. Unde putem însă căuta adevărata noastră natură? Întemeietorul psihologiei umaniste, A. H. Maslow, ne atrage atenția că la specia umană există rămășițe instinctuale foarte slabe, pe care cultura și învățarea le pot copleși cu ușurință. Dacă în această căutare este greu să ne bazăm pe teoria evoluționistă, atunci drumul nostru se complică și orizontul cercetării se deschide către necuprins.

În arta actorului, poate mai evident decât în celelalte arte, evoluția Omului și cea a Profesionistului au o dinamică diferită, iar interdependența prea repede afișată între cele două părți ale întregului nu este întotdeauna ușor de analizat. Lucrurile se complică și mai mult atunci când vorbim despre autocunoaștere. Legăturile dintre cele două aspecte ale entității complexe a artistului se fac printr-o rețea greu de identificat și au un volum al trafi-

cului de informații atât de ridicat, încât este foarte dificil să reușești un desen corect al geografiei interioare a persoanei. Desigur că, atunci când analizăm o ființă umană, n-o putem împărți în elemente „componente”. Pentru ușurința cercetării trebuie să luăm în calcul, în cazul Actorului, pe lângă Ființa sa, și Artistul (ființa în oglindă, sau ființa adăugată). Conlucrarea perfectă a celor două entități, în care, pe rând, fiecare este materia, dar și instrumentul care acționează asupra materiei, ne determină să propunem structura ambivalentă a actorului ca singura variantă posibilă de analizat. Orice ipoteză de cercetare în *arta actorului* ar fi imposibil de abordat fără să identificăm mai întâi părțile unității.

În raport cu o școală inițiativă, școală ce vrea să transforme un om care crede că acționează (dar de fapt doar re-acționează) într-un om liber, care naște o acțiune prin el însuși – drumul actorului în arta sa impune desăvârșirea capacităților de a reacționa. Chiar atunci când inventează realitatea în care personajul său există, actorul nu face altceva decât să reacționeze în fața derulării evenimentelor.

Psihologia transpersonală consideră personalitatea doar un aspect al naturii noastre psihice. Conștiința reprezintă esența existenței umane, în special conștiința autoreflexivă.

„Ceea ce putem studia sunt adâncimile inconștiente, preconștiente, raționale și iraționale, bolnave și sănătoase, poetice și matematice, concrete și abstracte. Freud ne-a așezat niște ochelari medicali pe nas. E timpul să-i dăm jos” – afirmă A. H. Maslow²⁷ în cartea sa *Motivație și Personalitate*.

27. *Motivație și personalitate*, Editura Trei, București, 2007.

Teatrul este domeniul care poate furniza multe informații despre aceste culmi și adâncimi ale conștientului și inconștientului naturii umane. Experiențele personale, empaticе, pe care actorul le traversează în încercarea de a-și apropia structura unei alte personalități sunt făcute la temperatura emoțională a revelației și a iluminării. Componenta emoțională aduce în procesul de elaborare a unui rol una dintre forțele misterioase care stau la baza tuturor manifestărilor observate ale naturii umane, animale și vegetale. Cu siguranță că ea joacă un rol încă nedescoperit și în celelalte manifestări ale materiei, fiind poate ecoul îndepărtat al momentului creației. Capacitatea de a schimba temperatura emoției celui mai cotidian gest posibil, poate deschide pentru actor un drum neașteptat către cunoaștere și rămâne calitatea principală și misterul tuturor actorilor adevărați. Punctele de comuniune sau de divergență ale personalității actorului cu acelea ale personajului, pot constitui baza de plecare în munca de construcție a unui rol. Întotdeauna altele, la fiecare nou personaj, aceste repere aduc informații interesante despre evoluția propriei persoane. Pe drumul sinuos al artei, ghidat de particularitatea percepției sale, de calitatea intuiției și de capacitățile asociative ale rațiunii sale, actorul are uneori privilegiul de a sesiza aspecte neașteptate ale propriei sale naturi. În acele clipe, omul și artistul au un acces nesperat la bogăția infinită a existenței conștiente. Chiar eșecurile dureroase, în încercarea de a depăși aparențele unui mod de a se comporta și de a reacționa, pe care fiecare nouă întâlnire cu personajul o presupune, pot aduce informații prețioase despre limitele care constrâng persoana în acel

moment. Toate clarificările obținute în aceste confrun-
tări trebuie analizate cu prudență și utilizate cu precau-
ție în cotidian. Explorându-și ființa pe teritoriul ficțiunii
omul se folosește de dublul său artistul în încercarea de
a se proteja de surprizele, uneori neplăcute, ale marato-
nului autocunoașterii.

O bună parte dintre indivizi este victima surprizelor
neplăcute care vin din anumite zone ale personalității
lor, pe care însă refuză să le exploreze. Imaginile care
vin din acea zonă nu corespund în niciun fel imaginii
pe care încearcă s-o transmită celorlalți. Frica de necu-
noscutul din ei îi determină să-și fabrice o altă identi-
tate. Actorul este obligat să-și exploreze cu curaj ființa
și să rămână în permanență vigilent în fața tuturor ten-
tativelor de contrafacere, pe care propria slăbiciune sau
viața socială i le impune. Viața comunitară impune
uneori modele de a reacționa pentru fiecare situație și
grad de inteligență. Produsele industriei de agrement
furnizează atitudini și gesturi frumos ambalate, care se
găsesc la prețuri ieftine, în toate supermarketurile cul-
turii de consum. Clișeul este atât de bine ancorat în con-
știința majorității populației, încât putem să ghicim cu
ușurință mai toate reacțiile cuiva într-o situație dată.
Munca actorului este pândită și ea de acest pericol. Pen-
tru a fi sigur de autenticul unui gest, actorul trebuie să
înlătore multiplele straturi ale unei gesticulații prefa-
bricate pe care o înregistrează zilnic. Nu este întot-
deauna simplu să ajungi la fondul adevărat al propriei
personalități artistice. Cei care fabrică atitudini, reacții
și gesturi „semipreparate” sunt din ce în ce mai mulți și
mai performanți.

Adevărata comoară a artistului, cea care oferă legitimitate în teatru sau în oricare altă artă este tocmai autenticul atitudinii subiective. Curajul de a privi cinstit propria ființă și lumea din jur este intim legat de ludic. Ludic înseamnă imaginație, dar și libertatea de a exprima ceea ce imaginația produce. A juca înseamnă a fi în același timp înlăuntrul și în afară, ambivalență care poate mobiliza exemplar energiile psihice și fizice, pentru a ne plasa într-o inedită perspectivă de observație.

Serenitatea jucătorului este, cu siguranță, asigurată de echilibrul sentiment-rațiune în exersarea unei activități ludice.

Cunoașterea prin joc. „Copilul este o ființă care se joacă. A te întreba pentru ce copilul se joacă, înseamnă a te întreba, de fapt, pentru ce copilul este copil. Jocul reprezintă ceea ce are copilăria mai autentic”, notează psihologul Jean Château²⁸ în cartea sa *L'enfant et le jeu*. Dar, cu siguranță, se impun multe alte întrebări. Cele mai interesante ni se par: cum și pentru ce se joacă totuși copilul și, mai ales, cum este construită structura gândirii lui? Dacă „a (se) juca” este un element propriu copilăriei, cum să înțelegem această manifestare la o altă vârstă? Jocul nu înseamnă altceva decât persistența unui mod de a gândi propriu copilului?!

Sociologii și psihologii sunt de acord să considere jocul la originea gândirii umane. Societatea s-a dezvoltat ca o structură ce se bazează pe „joc” și de aceea imprimă un caracter ludic tuturor manifestărilor sale: artă,

28. *L'enfant et le jeu*, Broché, Paris, 1972.

sport, educație, religie, război, justiție etc. Pentru adultul care se distanțează de copilărie „a (se) juca” devine mai puțin important pentru că nu mai are aceeași funcție vitală în structurarea gândirii și în socializarea individului. Adultul se joacă uneori, dar numai pentru a se relaxa sau a se distra, iar Jean Piaget²⁹ nu ezită să afirme, privind jocurile de adulți, că sunt o modalitate de a „elimina reziduurile”. Chiar dacă nu putem explica fenomenul este evident că orice copil se joacă (joacă), și că orice individ care se joacă (joacă) se comportă ca un copil. Henri Wallon³⁰ abordează problema dintr-un unghi complet diferit: „Pentru ce am numit acest fel specific de a se comporta al copilului joacă?”. Iar răspunsul său este simplu... „Pentru că am asociat acest comportament cu ceea ce înseamnă jocul pentru un adult!” Situația se inversează. Din această perspectivă, „jocul” apare ca posibila manifestare a unei funcții vitale a gândirii. În loc să privim fenomenul ca pe o formă de tranziție către o structură de gândire evoluată, îl putem considera ca fiind ceva specific, esențial naturii umane. În acest caz, alături de jocurile complexe, inteligente și rafinate ale adultului, jocurile incerte și ambigue ale copilului par un pseudojoc.

Ne aflăm în fața a două formulări diferite asupra jocului, elementul-motor al activității umane. Pe de o parte, Piaget îl consideră, în cazul ființei adulte, drept o amintire nesemnificativă a singurei manifestări ludice autentice – jocul copilului –, iar pe de alta, Wallon afirmă

29. *Representation du monde chez l'enfant*, Broché, Paris, 2003.

30. *L'évolution psychologique de l'enfant*, Broché, Paris, 2002.

că jocul adultului este modelul la care se raportează orice interpretare a acestei manifestări. Nici una, nici alta nu neagă faptul că „jocul” rămâne una dintre trăsăturile fundamentale ale naturii umane, însă nici una, nici alta nu explică de ce „ne jucăm”. Toate teoriile elaborate până acum pleacă de la analiza unui comportament pe care l-am numit arbitrar „a juca”...

Montaigne³¹ atrage atenția asupra faptului că „jocurile de copii nu sunt jocuri, judecate în sine ele sunt acțiunile cele mai serioase ale lor”. Așadar, dacă admitem că orice copil se joacă, acțiunea nu va fi înțeleasă exact în sensul în care li se conturează adulților. Se disting, astfel, o modalitate de „joc” proprie copilului și o alta specifică adultului. Situație care dă naștere unei întrebări dificile: de vreme ce cuvântul „joc” poate avea și un alt sens decât cel care ne este familiar, cum ar putea defini două noțiuni diferite?

Oare într-adevăr copilul se joacă? J.J. Rousseau³² observa că: „perioada copilăriei are maniera sa proprie de a vedea, de a simți, de a gândi și nimic n-ar fi mai lipsit de sens decât să încercăm s-o analizăm cu felul nostru de a vedea lucrurile”. În acest caz, putem noi pretinde c-o înțelegem? Poate că mai prudent ar fi să vorbim de comportamente care, prin caracterul lor de gratuitate, pot fi definite ca activități ludice. Château face o observație interesantă încercând să definească acest concept: „ceea ce înseamnă joc pentru un copil este alegerea unui

31. *Les Essais*, Broché, Paris, 2002.

32. *Emile, ou, De l'éducation*, Poche, Paris, 1999.

proiect și, prin aceasta, asumarea unui risc". Să fie o sugestie pentru o posibilă definiție a jocului?

A (se) juca înseamnă alegerea conștientă a unui proiect și a unui risc în același timp?

A juca este o experiență conștientă; cel care joacă știe că joacă și, mai ales, știe ce înseamnă asta pentru el. Tot o formă de experiență conștientă este și pentru cel care privește și o interpretează ca atare. Făcând apel la propria experiență și considerând că în cadrul manifestării respective există elementele necesare, privitorul poate califica la rândul lui activitatea respectivă drept joc. Aceste constatări sunt în acord cu o altă definiție datorată lui Fink³³: „Jocul la oameni este un fenomen evident, cunoscut de toată lumea și pe care fiecare îl cunoaște din interior prin intermediul experienței trăite”.

Totuși, nici această definiție nu explică ce înseamnă „a juca”! Putem, probabil, afirma că jucăm, dar „numai atunci când avem conștiința că jucăm”, după cum sugerează Jacques Henriot³⁴. Observație care introduce imediat o distanță între jucător și jocul pe care-l desfășoară, între ceea ce este și ceea ce face. Distanța fixează limitele noțiunii de a juca, spațiul în care ea se manifestă. În jocul cu iluzia, care atinge și domeniul teatrului, definierea acestui „spațiu” este dificilă. Frontierele sunt în continuă mișcare, iar noțiunea însăși își pierde identitatea într-o altă manifestare și mai greu de definit. Afirmția „eu joc” pare să ignore și să anuleze distanța între „ceea ce sunt” și „ceea ce fac” în teritoriul improbabil al ilu-

33. *Le jeu comme symbole du monde*, Relié, Paris, 1993.

34. *Sous Couleurs de Jouer*, Jose Corti, 1989.

ziei. În jocurile de ficțiune, imitând pe cineva, învățăm să pătrundem într-o altă personalitate. Privindu-ne în oglinda *celuilalt*, ne descoperim pe noi și întrevădem posibilitățile de a ne schimba.

Jocul contribuie la dezvoltarea simultană a persoanei în mai multe direcții, fiecare tip de joc adăugând contribuția sa particulară la structurarea individului. Cuvântul „joc” evocă noțiunile de ușurință, risc, abilitate și instaurează o atmosferă de relaxare și de divertisment. Denumeste o activitate fără obligații, dar și fără consecințe în viața reală. Sensul lui se opune dimensiunii „seriosului”. Jocul nu produce nimic, nici bunuri, nici opere. La fiecare nouă partidă, chiar dacă ar fi să joace toată viața, jucătorii pornesc de la zero în aceleași condiții ca la început. Jocul dezvoltă un anume fel de dezinteres față de conținut și o atenție exagerată către formă, către proceduri, către rafinamentele etichetei și ale comportamentului.

Cuvântul „joc” poate indica, de asemenea, stilul diferit în care un interpret fie el muzician, actor, regizor sau dirijor se distinge de ceilalți prin particularitățile și originalitatea abordării partiturii, textului sau rolului său. Chiar dacă sunt legați de un text sau de o partitură, ei se bucură de o formă specială de libertate în manifestarea propriei personalități. *Privit din acest unghi, conceptul de joc este rezultatul interacțiunii dintre noțiunile de limită, libertate și invenție.* Istoria umanității a consemnat în repetate rânduri contrastul dintre o activitate așa-zisă „minoră” și rezultatele ei extrem de importante pentru educația morală și culturală a individului. „Spiritul” jo-

cului a prezervat în fiecare manifestare socială o doză de inocență care îi înlesnește evoluția.

Impulsul ludic. Impulsul ludic poate fi considerat o dimensiune constitutivă a naturii umane. A râde, a cânta, a găsi plăcere în cele mai banale acțiuni sunt manifestările evidente ale impulsului ludic. În psihiatrie, atitudinea ludică este considerată o nevoie și o tactică a ființei umane pentru a face față întâmplărilor neprevăzute ale existenței. Acest impuls este unul dintre stâlpii pe care se sprijină edificiul teatrului. Manifestarea lui în spațiul scenic exclude rivalitatea. Cel care joacă luptă împotriva unui obstacol, nu a unui adversar. Iată principiul de bază al artei actorului, dar și sursa tuturor dificultăților care pot interveni de-a lungul unei cariere.

Chiar dacă fundamentul spiritului ludic îl reprezintă plăcerea individuală, în teatru el nu își găsește împlinirea decât într-o manifestare colectivă, în care mai mulți „jucători” se strâng, pentru a trăi împreună emoțiile unei competiții individuale.

Jocul – model social. Sursa primordială a jocului este libertatea. Fiecare joc este un sistem de reguli care definește ceea ce este permis sau interzis. El asociază prezența limitelor cu o anume capacitate de a inventa în interiorul acestor limite. Face distincția între noroc și capacitatea de a învinge bazându-te pe calitățile individuale și pe capacitatea de a te implica necondiționat în acțiunea propusă. În sfârșit, ne obligă să luăm în considerare opoziția între calcul și risc. Jocul oferă cadrul de desfășurare a unei concurențe ideale, lipsită de interes, violență și trădare.

Astfel, jocul propune modelul unui univers organizat în fața dezordinii naturale. Este în esență teoria lui Johan Huizinga , care afirmă că „spiritul” jocului este cel din care s-au născut marea majoritate a instituțiilor care ordonează societățile – justiția, politica, războiul. Structura jocului, luată „în serios”, devine legislație, educație, organizare instituțională, într-un cuvânt norma unui joc social. Utilizarea mecanismelor jocului în societate îi modifică fundamental valorile. A ordona societatea și a juca pentru propria plăcere reprezintă expresia aceluiași spirit ludic, dar care se exercită în două domenii incompatibile. Arhitectura unui joc, reluată într-o structură importantă a mecanismului social, ne vorbește despre importanța extraordinară a acestei manifestări umane.

Jocul nu înseamnă numai a desfășura o activitate, după niște reguli precise, într-un mediu și un timp strict delimitat, ci presupune să devii tu însuși un personaj iluzoriu și să te porți în consecință. Persoana care joacă are credința, sau vrea să creadă – ori încearcă să-i facă pe alții să creadă – că este „altcineva”. Acest aspect al jocului corespunde unui impuls de bază al naturii umane: impulsul de a imita. Plăcerea de a se deghiza, de a disimula pentru a „deveni” un altul. Această bucurie de a putea evada din cadrul social cotidian, permițând în același timp eliberarea personalității adevărate, a creat de-a lungul istoriei instituția și arta teatrală. Jocul corespunde acelei nevoi fundamentale a omului de a-și utiliza întreaga inteligență și imaginație în activități care nu au ca scop un câștig vizibil. Putem judeca sensul de

dezvoltare a unei societăți și valorile sale după întâietatea acordată diverselor forme ale jocului: întrecerile sportive, jocurile de noroc, teatrul sau jocurile de bălci.

Jocul ca profesie. Pătrundem acum într-un alt teritoriu. Acela în care jocul nu mai e doar joc. Actorul poate fi asimilat unui jucător profesionist, care câștigă sistematic dintr-un joc practicat cu el însuși, pentru plăcerea celor care asistă la această încercare. Atunci când își câștigă existența din asta, jucătorii profesioniști sunt oamenii unei profesii și nu jucători. Afirmția este valabilă și pentru actorul profesionist. Cel care încearcă să facă din joc o meserie se găsește în fața unei enorme dificultăți, dacă ar fi să explice ceea ce face. Ce se întâmplă atunci când jocul devine altceva decât o activitate destinată destinderii sau evadării din monotonia cotidiană? Atunci când se transformă într-o activitate constantă? Care sunt regulile *jucătorului profesionist* și cum reușește el să mențină spațiul jocului separat de viața personală? Dificultatea acestei condiții constă în faptul că profesionistul muncește într-un spațiu unde rivalitățile sunt ideale și trăiește într-o realitate în care rivalitatea devine obligatoriu confruntare dură. În spațiul scenei valoarea sa se măsoară cu valoarea partenerilor, în condiții de „igienă” absolută a înfruntării. În spațiul realității cotidiene, rivalitatea devine concurență și regăsește brutalitatea originară. Pentru a reuși în viață, individul va utiliza toate subterfugiile și va călca în picioare toate principiile morale, sociale sau legale. Regulile jocului eliberează energii ascunse, dar creează ecrane care izolează de realitate. Aici intrăm într-o zonă a confuziilor de

unde izvorăsc o bună parte dintre problemele de viață ale jucătorilor din teritoriul iluziei.

Jocul... ca spectacol. Ca orice artă, și arta actorului are reguli care trebuie cunoscute. Dar regulile sunt aici astfel construite, încât să permită fiecăruia să adauge o nuanță... De unde senzația că fiecare poate adapta legile la propria lui sensibilitate. Artă actorului este arta comunicării sensibile, exercitarea capacității acestuia de a-și face partenerul și spectatorii să vadă prin ochii săi. De aceea, el nu comunică idei, ci imagini care, prin în-lănțuire, conduc spectatorul către o idee. În viață, când se spune despre cineva că „joacă teatru”, înseamnă că acela minte, că încalcă regulile morale ale vieții. În teatru, a juca înseamnă tocmai asumarea unei identități și a unor situații care nu-ți aparțin!

A „cheltui” misterul jocului teatral în fața spectatorilor, a le arăta cum se construiește o structură care are aparența vieții și în care un semen de-al lor poate trăi după reguli vizibile, într-un spațiu și timp strict delimitat, constituie preocuparea majoră a artei actorului. Teritoriul posibilului pe care reușim să-l creăm cu toată ființa noastră nu poate fi decât strict delimitat în spațiu și timp. Aplauzele nu sunt numai o recompensă pentru actori, ci marchează și sfârșitul „iluziei”, al jocului. Este o ultimă descărcare emoțională prin care publicul pune punct jocului în care s-a lăsat antrenat.

„Ca și cum aș fi”... în teritoriul ficțiunii – sunt cuvintele care înlocuiesc regula, căpătând aceeași funcție. Prin ea însăși, această sintagmă creează o țesătură fină care va despărți ficțiunea de viață, lăsând loc unei forme de

improvizație care încearcă să stăpânească mecanismele haotice ale realității. Această conștiință a irealității fundamentale se constituie ca regulă principală a jocului în teatru. „Ca și cum aș fi”... reprezintă, în jocul care imită viața, regula după care o selecție de fragmente de realitate, scoase din context, se organizează după puterea de înțelegere a artiștilor, pentru a crea obiectul de artă care este spectacolul de teatru.

Spectacolul se joacă într-un cadru delimitat și are o durată determinată. Publicul care frecventează teatrul vine să vadă interpretarea unei opere literare pe care a citit-o (poate), din perspectiva unui regizor sau actor pe care-l admiră. Cei care intră într-o sală de spectacol vor să intre într-un alt univers decât cel în care trăiesc zilnic și pretind pentru banii dați la intrare să înțeleagă, să se emoționeze, să participe ca spectatori la evenimente. Ei respectă un anumit comportament în sala de teatru și așteaptă de la cei de pe scenă o comportare care să le satisfacă așteptările. Pentru ca jocul să se poată desfășura, cei doi parteneri trebuie să respecte aceleași reguli. În cadrul acestei înțelegeri, cei de pe scenă sunt obligați să dezvăluie, cât mai repede, codul convenției folosite, pentru a avea un partener capabil să participe la desfășurarea spectacolului. Publicul trebuie să înțeleagă foarte repede cum vor fi tratate situațiile și personajele în viziunea propusă; dacă spectatorul este invitat să intervină în acțiune sau doar să asiste. Dezvăluirea convenției nu este suficientă, fără înțelegerea propunerii respective. Se întâmplă uneori ca într-un spectacol să avem coduri diferite în desfășurarea intrigii trecând, de exemplu, dintr-un registru realist într-unul de teatru ab-

surd. Tot acest schimb de informații de bază este necesar unui dialog care poate fi acceptat sau nu, dar fără de care spectacolul nu se poate desfășura.

A juca înseamnă a intra în joc, mai corect spus, a fi în același timp înăuntru și în afară. Dar, dacă rămâi prea mult în afară, fără să te angajezi, nu joci... Iar dacă te lași prins prea tare în angrenajul său și uiți că în definitiv nu este decât un joc, se poate spune că ai ieșit din convenție. Aceste două poziții extreme desemnează două situații de nonjoc. Echilibrul jucătorului este cu siguranță asigurat de echilibrul sentiment-rațiune în exersarea unei activități ludice. Pasiunea dezlănțuită, identificarea totală cu personajul sunt limite de la care comportamentul actorului devine neliniștitor. Adevăratul profesionist păstrează distanța față de extreme, nu se lasă condus, ci își conduce ansamblul propriilor manifestări. Așa cum patosul excesiv te plasează în afara jocului, tot așa excesul de luciditate face participarea la joc imposibilă.

Jocul actorului. Jocul nu este o prefigurare a unei activități productive. Dacă ne jucăm de-a mecanicul nu înseamnă că învățăm mecanica. Un actor care va interpreta un electrician nu va avea la sfârșitul reprezentațiilor cunoștințe suficiente pentru a practica această meserie. Cu siguranță însă va ști mai mult în legătură cu trăirile acestuia. A juca pe scenă înseamnă a fi într-o permanentă acțiune, a fi „înăuntru” și „în afară” în același timp. Cum să poți vorbi despre natura și intensitatea unei acțiuni, care nu există decât în fulgerarea unei clipe, fără a trăda complexitatea manifestărilor ei? Cum să fii și „înăuntru”

și „în afară” cu aceeași „calitate” a prezenței? Totuși asemenea explicații s-au încercat de multe ori de-a lungul timpului. Shakespeare, Riccoboni, Diderot, Talma, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vahtangov, Brecht, Grotovski, Brook și Declan Donnellan sunt printre pedagogii cei mai des citați, din lunga listă a celor care s-au ocupat de arta actorului. Totuși, ce-i împinge pe anumiți oameni să exercite seară de seară o profesie care are statutul unei arte? Prezența lor zilnică pe scenă să însemne o dorință de evoluție individuală prin intermediul jocului, sau nevoia de a împărtăși această bucurie de a se juca „serios” cu cât mai multă lume? Sunt acolo pentru sine sau pentru ceilalți? Tentația este de a răspunde că ambele motivații îi determină, seară de seară, să urce pe scenă. Confirmarea acestui răspuns apare atunci când pe scenă, în momentele de grație, actorul lasă impresia că nu participă la un spectacol, ci la o aventură umană. Ar fi minunat să ne putem închipui despre actori că și-au făcut o „meserie” din evoluția individuală, iar prezența lor pe scenă reprezintă o invitație permanentă adresată spectatorilor de a-i urma.

Prezentarea curgerii, această unire a unor momente și elemente separate obligă la un anumit fel de a „trăi” realitatea scenică. Asistăm, în ultimă instanță, la o ceremonie care se desfășoară pe firul invizibil dintre viață și moarte. Actorii se află, în acele momente, pe teritoriul în care nu poți trăi cu adevărat, dar nici nu poți muri pentru totdeauna. Tehnica actorului constă în a ști să stingă viața și să o reaprindă în contul altuia. Cine „a murit” pe scenă, cel puțin de câteva ori ca să poată depăși dificultățile „tehnice” ale momentului, nu poate

uita senzația stranie a plecării, frica de a nu juca prea bine situația. Cred că este singura clipă în cariera unui actor când acesta refuză instinctiv să depășească bornele realității pe care o cunoaște. Cu toată spaima resimțită, actul cel mai important al ceremoniei teatrale este tocmai împlinirea acestei treceri. Trecerea actorului „pe fața lumii unde firea pare moartă cu pas furiș încât nici pietrele să nu șoptească încotro o apucă”, cum spune Lady Macbeth³⁶, poate fi o călătorie inițiativă. Revenirea actorului „la viață” se întâmplă întotdeauna după ce aplauzele separă cu energia lor cele două teritorii. Ficțiunea și realitatea perceptibilă își recompun teritoriile, iar actorul se reîntoarce privindu-ne cu un zâmbet obosit.

Actorul interpretează și traduce, altfel spus el anticipă și înlătură. *Actorul este cel investit cu puterea de a lega expresia de semnificația ei, textul de operă, spațiul de durată, și distanțarea de identificare.*

În aparență, actorul ar putea fi comparat cu un individ pasionat de jocurile de noroc. În ambele cazuri, curajul este o coordonată importantă a jocului. Răspunsul însă la întrebarea: cât de mult este dispus un jucător să mizeze pe ceea ce nu poate controla, decât pe ceea ce stăpânește, va marca diferența dintre cei doi. Jucătorul de noroc este complet supus hazardului, iar atitudinea lui este pasivă. Actorul, chiar dacă se lansează în necunoscut, are o atitudine activă și păstrează șansa ca prin acțiunea lui să poată controla, până la un punct, hazardul.

Dicționarul Explicativ al Limbii Române ne propune douăzeci și una de interpretări ale noțiunii de joc. Câteva

36. *Macbeth*, în Shakespeare, *Opere*, ELU, București, 1964.

au o rezonanță aparte pentru arta actorului: A descoperi (sau a pricepe) jocul cuiva înseamnă a-i surprinde manevrele sau intențiile ascunse. Scopul actorului este, la urma urmei, să le dea posibilitatea celor care îl privesc să-i descopere toate manevrele și intențiile ascunse. Numai în acest fel jocul lui are valoare. Definiția din dicționar pentru *a fi în joc* este a se afla într-o situație critică, a fi în primejdie. Ce lumină stranie aruncă această explicație pentru situația de „a fi în joc” a actorului...

O ultimă expresie asupra căreia mă voi opri în finalul acestui scurt capitol este „a face jocul cuiva” – „a servi (conștient sau nu) intereselor cuiva”. În realitate, actorul încearcă să facă jocul autorului sau al regizorului, dar cu cât jocul lui este mai bun, cu atât el depășește intențiile celor doi, intrând în rezonanță cu armonia universală.

Fără să fie aceleași, legile artei actorului sunt în armonie cu legile viului. Actorul imaginează ceva care seamănă cu viața, dar nu imită viața. Pe scenă actorul nu reproduce, ci „alcătuiește” ceva.

Arta actorului înseamnă a comunica un proces afectiv și intelectual și a te face părtaș la elaborarea lui. Ca și în viață, pe scenă nu se poate trăi în trecut. Viața se produce în secunda care trece, iar actorul trebuie să anticipeze întâmplarea adusă de clipa viitoare. Timpul concentrat al ficțiunii obligă actorul să reacționeze ca și când s-ar afla într-o situație-limită de viață. Cu toții am trecut prin asemenea momente și ne amintim cum toate capacitățile și energiile corpului nostru s-au mobilizat pentru a rezolva acea situație, care ne puna în pericol sau care amenința existența altora. Rememorând clipele de mare tensiune prin care am trecut, vom constata că

atunci am aflat, cu adevărat, lucruri importante despre noi. Antrenamentul de a trăi pe scenă la o asemenea intensitate, oferă actorului mult mai multe șanse de a avansa în această căutare de sine. Integrarea revelațiilor personale, avute în munca de pregătire la un spectacol, în existența cotidiană a fiecăruia, nu se face întotdeauna cu ușurință. Cei care reușesc să le asimileze privesc altfel lumea și gestionează altfel relațiile interumane.

În viteza derulării acțiunilor pe scenă, soluția justă pentru a avansa apare doar din dialogul adevărat cu partenerii. Numai atenția, flexibilitatea și disponibilitatea de a rămâne în contact cu ei, pe toate planurile, pot salva actorul de clișeele unor reacții și gesturi prefabricate. Lecția asumată a dialogului îl va conduce pe acesta spre înțelegerea profundă a interdependenței care guvernează natura. Exercițiul existenței „în lumina fulgerului”, de care nu are parte decât rareori în viață, poate aduce omului de pe scenă, clarificări importante.

Pentru fiecare actor, procesul autocunoașterii trece, de cele mai multe ori, prin eforturile repetate de a-și asuma trăsăturile unei alte personalități. Nu capacitatea sa aparentă de a evada din personalitatea proprie este cea care-i va ușura efortul, ci permeabilitatea, aptitudinea de a absorbi informația de orice tip și, poate mai mult decât orice, empatia de care dă dovadă.

Privindu-ne prin personaj

Psihologia umanistă încearcă să descopere, prin metode empirice, modalități care să conducă la cunoașterea

unei alte ființe umane, studiind interacțiunea care se dezvoltă în relațiile dintre persoane. În munca lor cotidiană actorii par angajați în slujba acestor descoperiri. Numai că adevărul despre celălalt, pe care-l întrezărește în dialogul cu rolul sau cu partenerul, nu folosește la construcția unei teorii, ci la rezolvarea unei situații concrete pe scenă. Scopul practic, imediat nu-l împiedică însă pe actor să „stocchez” în memoria sa afectivă acele trăsături care marchează diferența față de ceilalți, specificitatea manifestării lor, pentru a lărgi baza reflecțiilor sale despre om și viață. Nu ne putem descoperi decât în mod individual și subiectiv trăsăturile specifice. *Proiecția imaginativă* are pentru actor o funcție specială. Pornind de la constatarea că fiecare personaj se află în noi, actorul încearcă la începutul drumului către rol să facă un inventar al calităților și defectelor personajului abordat, căutând în el acele calități și defecte pe care va trebui să le „lucreze”. Am putea defini munca la un rol drept încercarea de a reaseza și a ierarhiza diferit propriile calități și defecte. Această nouă așezare presupune mai întâi o redimensionare a anumitor trăsături. Dacă această reasezare este reușită, actorul o constată imediat pe scenă pentru că în anumite momente gândirea sa se modifică. Acele fracțiuni de secundă, când parcă altcineva gândește în locul său, sunt ca niște fulgere într-o noapte neagră; îi arată calea. Mai corect spus, în funcție de durata și de luminozitatea lor, ele îi descoperă sau doar îi sugerează direcția pe care ar putea înainta. Aceste semnale sunt extrem de importante pentru actor, dar nu întotdeauna suficiente. Senzația de siguranță lăsată de această iluminare este atât de intensă că nu de

puține ori, actorul se și vede la capătul drumului căzând în capcana miracolului de o clipă. Munca dificilă începe abia acum. Odată avută această revelație care lasă în urmă un cortegiu de senzații greu de uitat, actorul va accelera căutarea sa urcând nivelul dorinței de perfecțiune la înălțimea viziunii avute. Întors pe urma pașilor săi, el încearcă să regăsească poarta care s-a întredeschis pentru o clipă. Secretul acestei porți este că ea nu se deschide niciodată în același loc, dar poate fi deschisă cu aceleași mijloace. În această aventură specifică Artei Actorului, el învață că asemenea momente nu se repetă decât dacă intensitatea implicării afective este una deosebită. Pentru a exista în scenă, actorul este obligat să ridice temperatura chiar și a celor mai mărunte gesturi ale sale. Încercările repetate prin care interpretul se apropie de rol au darul să macine rezistența învelișului teoretic al construcției mentale. Eforturile pe care actorul le face dinamizează capacitatea sa empatică și puterea de „absorbție” a personalității sale care astfel devin capabile de a integra, transforma și renaște: date fizice, structuri psihice, sentimente și judecăți.

Ne jucăm de-a „Creatorul” pentru a înțelege, pentru a trăi... pentru a scăpa de frica de necunoscut. Este o căutare empirică a sensului existenței prin multiplicarea vieților pe care le trăim în posibil, unde spațiul și timpul devin modelabile. Jocul „de-a Creatorul” implică înțelegerea „mecanismelor” care ne pun în „mișcare”, dar și a celor de care dispunem, sau le putem inventa, pentru a pune pe alții în „mișcare”. Alături de experiența cunoașterii dobândită în confruntările cu realitatea existenței cotidiene, cu multiplele ei determinări, actorul dispune de extraor-

dinara șansă de a putea căuta în „realitatea” unor situații fictive unde totul este posibil. Mai precis spus, unde doar imaginația trasează limitele. Universul personajului există în acest spațiu spiritual în care realitatea inventată este trăită de o structură transformată a personalității actorului. A privi o realitate posibilă prin ochii altcuiva este practic imposibil, dar iată că actorul îndrăznește s-o facă. Cu cât va strânge mai multe date despre obiectul studiului său, cu cât mai mari vor fi riscurile afective pe care și le asumă, cu atât mai normale se vor dovedi cele mai surprinzătoare combinații de gânduri, sentimente și manifestările lor. Cu cât intensitatea căutării va fi mai mare, cu atât șansele de a reuși să obțină, pentru câteva clipe, o fărâmă din viața personajului devin mai mari. Niciodată nu se obține mai mult, dar acea scânteie de viață îi este suficientă pentru a-și însufleți alcătuirea. Miracolul luminii iscate de acea scânteie poate schimba uneori chiar destinul său ca ființă în afara teatrului. De cele mai multe ori momentul acesta de „iluminare” se produce în prezența publicului. Amestecul de luciditate, de emoție și angajare pe care publicul îl degajă determină o calitate a concentrării actorului greu de obținut în alte condiții. Nivelul acestei concentrări ridică temperatura curiozității, a curajului și a determinării actorului până la cota de la care materia se poate însufleți. Privirea devine atât de penetrantă încât ascunzișurile propriei personalități, a personalității în numele căreia acționează și a celor cărora se adresează, devin materialele jocului său. Adevărul pe care-l putem afla despre noi în asemenea momente, chiar dacă nu ne flatează întotdeauna, este singurul pe care nu-l putem distorsiona cu orgoliul nostru.

Construcția personajului, cu tot ce înseamnă ea – eforturi, piedici, dificultăți – este salvată uneori de „suflul” inspirației. Noțiune care, dincolo de toate încercările de a o face să se dezvăluie, și-a păstrat în totalitate misterul. Este acel moment când actorul are impresia că rezultatul la care ajunge este mai puțin opera sa și că el e doar „purtătorul de cuvânt” al altcuiva. Efortul lui nu mai este îndreptat spre a „inventa”, a născoci lucruri originale, ci doar spre a găsi articulația vie a elementelor „insuflate”. Am putea spune că starea indusă de acest suflu al inspirației deschide, la rândul ei, o altă perspectivă autocunoașterii. Poate că acum trebuie să ne oprim un moment asupra noțiunii de creativitate.

Creativitate – Creație

Creativitatea ocupă un loc central în preocupările societății actuale. Ea este una dintre cele mai importante trăsături ale umanității, sursă a culturii, științei și a progresului în general. Studiind creativitatea, fenomenele psihologice asociate, poate înțelegem mai bine specificul naturii umane, al mecanismelor ei și implicit a funcționării naturii artistice a indivizilor. Dificultatea unui studiu științific asupra creativității se izbește de dificultatea definirii conceptului. Interesul pentru studiul creativității prezintă cinci aspecte diferite. Un prim aspect privește definirea și descrierea creativității. Putem să definim creativitatea? Există o definiție clară, unică și definitivă a acestui concept?

Un al doilea aspect trimite la originea diferențelor individuale ale capacității creative. Putem observa o mare variabilitate privind această capacitate, care poate merge de la un nivel foarte scăzut la unul excepțional. De asemenea, putem observa mari diferențe privind specificitatea capacității creative în funcție de domeniul în care se manifestă (creație artistică, științifică etc.). În ce măsură creativitatea depinde de nivelul ridicat al inteligenței, de trăsăturile specifice ale personalității sau de natura contextului?

Aspectul următor este legat de domeniul expresiei actului creator. Creativitatea individului se poate exprima în domenii diferite sau într-unul specific?

Un al patrulea grup de probleme se referă la relația care se pare că există între creativitate și tulburările mentale. Nebunia este oare o sursă a creativității sau, invers, creativitatea ar putea conduce la „derapaje” ale rațiunii? Cunoaștem destule istorii despre pictori nebuni sau poeți damnați. Aristotel este primul care observă că marii oameni de stat, filosofi și poeți sunt mai tot timpul melancolici.

Un al cincilea și ultim aspect s-ar referi la posibilitatea identificării și măsurării creativității. Admițând că ajungem să găsim o definiție justă a creativității, care ar fi mijloacele și instrumentele necesare pentru a putea s-o evaluăm? În judecarea creativității o parte importantă îi revine subiectivității, or, de această subiectivitate nu au cum să țină cont instrumentele de măsură științifice care vor lua în calcul doar criteriile externe, obiective.

37. *De l'âme*, Poche, Paris, 1999.

Sursele creativității: inspirația. Multă vreme sursa creativității a fost considerată de natură mistică. O serie de texte grecești și iudeo-creștine considerau că spiritul era ca un receptacul pe care o divinitate îl „umplea” cu inspirație. El părea a fi alcătuit din două „camere”, una în care se „depozita” acea inspirație și o alta care servea la exprimarea ei. Este celebră teoria „entuziasmului” a lui Platon³⁸ care afirma că nu poate crea decât ceea ce „muza” l-a inspirat și ce dorește ea să fie exprimat. În povestiri mai recente ale unor artiști care vorbesc despre procesul de creație, problema este, practic, abordată din același unghi.

Beethoven³⁹ amintea că atunci când compune se găsește sub puterea unui spirit care-i dictează muzica. Rudyard Kipling⁴⁰ vorbea de un demon amabil care trăia în stiloul lui.

O schimbare în abordarea acestui fenomen a apărut odată cu interpretarea creativității ca rezultat al unei capacități înnăscute, în care imaginația asociativă permitea combinarea ideilor, judecăților și valorilor estetice, precum și evaluarea ideilor produse. Creativitatea apărea ca expresia excepțională a talentului, determinată de factori genetici și de condițiile mediului înconjurător. Astfel, aspectul supranatural al creativității a fost înlăturat. Francis Galton a explicat pentru prima dată că *înlănțuirea „impresiilor mentale” este sursa principală a ideilor noi*

38. *Opere*, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

39. *Correspondance de Beethoven*, Broché, Paris, 1927.

40. *Europe* nr. 817, „Revue littéraire mensuelle”.

41. *Hereditary Genius*, Broché, Paris, 1962.

care se nasc prin activarea asocierilor. S-a trecut apoi la studiul diverselor aspecte ale funcționării psihicului ca: *percepția, memoria, judecata* sau *personalitatea*. Freud avansează ideea că această creativitate rezultă din tensiunea dintre realitatea conștientă și pulsuniunile inconștiente.

Anii șaizeci ai secolului XX au marcat apariția unui model al procesului creator în cinci etape, elaborat de psihologii americani: *pregătirea, incubarea, iluminarea, formularea și verificarea*. Două dintre aceste etape, de altfel cele mai importante, se desfășoară în zona inconștientului persoanei. În etapa pregătirii ne ocupăm de acumularea a cât mai multor informații despre subiectul care ne preocupă. Apoi urmează etapele de care aminteam mai sus, aceea a incubării și a iluminării, obscure din punct de vedere științific. Aici inconștientul, fără a da vreun semn că ar fi preocupat de rezolvarea problemei, prelucrează informațiile după niște legi numai de el știute, pentru ca în final să ne ofere o soluție, de obicei neașteptată. Formularea și verificarea revin într-o zonă pe care o putem controla rațional. Dacă nu putem încă explica esența acestui proces de creație, putem măcar interveni în etapele pe care rațiunea le controlează încercând să le activăm, mai mult și mai des, obligând în felul acesta inconștientul artistului să lucreze tot timpul.

În ultimii ani ai secolului XX, Robert S. Feldman, Mihaly Csikszentmihalyi⁴² și Howard Earl Gardner⁴³ au dezvoltat o metodă „sistemică” de studiu a creativității.

42. *La créativité*, Robert Lafont, 2006.

43. *Les formes de la créativité*, Broché, Paris, 2001.

Primul sistem: „Individul” extrage o informație dintr-un domeniu, o poate transforma și apoi o aplică altor domenii prin intermediul procesului cognitiv specific, al trăsăturilor personalității sale și prin nivelul motivației de care este animat. Al doilea sistem: „Câmpul” este constituit din persoanele care controlează și influențează un domeniu și care evaluează și selecționează noile idei. „Domeniul” este cel de-al treilea sistem și se referă la un bagaj cultural (științific) care include realizări creative și care poate fi transmis de la o persoană la alta.

Cercetările psihologiei contemporane au adus în discuție un „model” al procesului creator cu subprocese noncreative. Există, cu alte cuvinte, în cadrul aceluiași model, etape de creativitate, însoțite uneori de momente de noncreativitate, sau altfel spus, nivelul de creativitate crește sau descrește pe măsură ce etapele procesului se desfășoară. Care ar fi, totuși, *diferențele* dintre un proces creativ și unul noncreativ (numit și „procesul standard”) sau dintre un nivel de creativitate și altul, de noncreativitate? Lewis Mumford⁴⁴ a identificat patru diferențe semnificative:

- capacitatea de construcție a problemei în procesul creativ, problema este, inițial, slab definită; asta reclamă o capacitate de construcție și de articulare deosebită;
- privirea deopotrivă divergentă și convergentă asupra problemei – în procesul creativ, o persoană poate produce soluții noi, care implică o privire deopotrivă divergentă și convergentă asupra problemei; spre deosebire de procesul noncreativ, unde problemelor li

44. *Les transformations de l'homme* – Relié, 1956

se aplică o schemă fixă de soluții obținute anterior („gata făcute”);

- tratamentul activ și atent al problemei – procesul creativ necesită un tratament activ și atent, cu momente de reflecție divergentă și convergentă, pe când procesul standard constă într-o activitate directă și previzibilă;

- reformularea și reasocierea datelor problemei – în procesul creativ, informația asupra structurilor existente este mereu reformulată și reasociată; în procesul standard, informația e prelucrată așa cum a fost dată.

Toate aceste direcții de cercetare, chiar divergente, au ajutat totuși la conturarea unei definiții a creativității recunoscută astăzi de toată lumea – acțiune creativă înseamnă *„inventarea a ceva cu adevărat nou, care să fie suficient apreciat pentru a fi integrat culturii unei comunități”*.

Creația poate însemna și o decupare a părții din întreg. O parte a cărei existență este bogată în determinări concrete. Dar nu poți crea partea fără a avea sentimentul întregului. Creatorul trebuie să se pună în situația lui Dumnezeu, adică să participe la substanța universală. Artistul nu va reuși o operă mare decât dacă și întregul este prezent. De aceea s-a spus că drumul către om trece prin Dumnezeu. Ce metodă putem imagina pentru a descoperi „adevărul” unui artist? Specificul care se manifestă în operă este aparent mai ușor de detectat (chiar dacă nu putem fi siguri), decât drumul sinuos care face ca un anumit aspect al realității să devină impulsul unui act artistic. Care este logica creației – a creației actorului în special? Logica psihanalizei ne poate ajuta să desfacem până la un punct personalitatea celui care creează, adică exact până în momentul creației, dar atenția noastră este centrată tocmai pe acest moment. Analiza sintezei rezul-

tată în operă nu ne vorbește prea mult despre momentul singular al creației. În artă, suma elementelor detectate nu reprezintă „întregul operei”. Marile opere au latențe de care nici artistul nu este conștient. Ele pot fi descoperite în timp și asigură perenitatea lucrării. Aceste latențe sunt expresia materiei universale cu care artistul reușește să se afle într-un contact subconștient? Artiștii sunt canalele subtile prin care această materie din care am fost făcuți își găsește expresia la nivelul puterilor umane.

Discuția este mult prea amplă pentru a putea fi rezumată aici. Ne vom opri la afirmația că procesul creativ dă sens vieții noastre. Plăcerea pe care o conferă orice tip de activitate creatoare este piatra de temelie pe care s-a construit umanitatea – sentimentul că aparținem unui Tot mult mai vast.

Revenind la noțiunea de *inspirație*, observăm că actorul trăiește într-o formă de artă care nu-i permite să aștepte inspirația, precum scriitorul sau pictorul. Inspirația trebuie să apară la oră fixă, atunci când începe spectacolul. O bună parte din munca specifică depusă în timpul repetițiilor și al antrenamentului cotidian al actorului îl reprezintă efortul de a provoca această inspirație la momente precise. Reunirea condițiilor care favorizează declanșarea creativității la „oră fixă”, una dintre cerințele dificile ale profesiei de actor, este rezultatul unui proces îndelungat și se poate ajunge acolo doar printr-o igienă particulară a muncii cu sine. Antrenamentul pentru o asemenea performanță depășește cadrul strict al scenei impunând o conduită de viață în care creativitatea trebuie căutată chiar în gesturile cele mai obișnuite. Trăind astfel în cotidian, individul creator își mărește șansele ca atunci când începe efectiv lu-

crul la repetiții, sau un spectacol, să poată avea sub control mecanismele necesare declanșării procesului. Punerea conștientă în mișcare a acestei energii creatoare este o altă „fereastră” de la care ne putem cerceta personalitatea. *De aceea, pentru actor este importantă nu numai viața lui în teatru, ci și viața lui pentru teatru.*

Putem învăța destul de mult despre noi înșine din specificul muncii cu imaginația, care este o muncă repetitivă. Revenind asupra unei situații, adăugăm, de fiecare dată, detalii pe care le căutăm în straturile din ce în ce mai profunde ale ființei noastre. Acest efort al artistului are ca scop declanșarea unei stări de efervescență în care cel implicat nu mai caută, ci găsește toate elementele de care are nevoie. Reușind să atingă acest moment de grație, actorul cu o bună memorie afectivă are totodată și informațiile necesare despre drumul parcurs și elementele declanșatoare ale procesului.

Pentru individul care a parcurs cea mai mică etapă pe drumul autocunoașterii, evoluția profesională, indiferent de domeniu, se impune ca o necesitate. Ținta preocupărilor actorului occidental este dezvoltarea capacităților de observare și înțelegere a celor două aspecte ale realității pe care le trăiește: lumea interioară și mediul exterior în care evoluează. Încercarea de a atinge stadiul de „transparență”, care face vizibil procesul de structurare a identității personajului, constituie principala sa preocupare pe scenă. Reușitele obținute pe acest drum îi vor da curajul de a-și asuma libertatea creatorului. Libertate care face să iasă la lumină acele aspecte ale necunoscutului ce nu apar ca rezultat al căutării, ci doar stârnite de ea.

Cauzele „blocajelor” profesionale: tablou empiric. Înainte de a „contabiliza” câteva dintre cauzele dificultăților de care ne izbim, să aruncăm o scurtă privire asupra surselor care alimentează, în general, blocajele naturii noastre creative.

De cele mai multe ori nu știm cum să ne canalizăm energia. Ne supraîncărcăm cu sarcini zilnice, care ne creează senzația că suntem în inima evenimentelor și că noi controlăm situațiile. Efortul imens pe care-l producem și orizontul imediat al acestor acțiuni ne vor epuiza și dezorienta în scurtă vreme. A ști să-ți protejezi energia psihică, s-o canalizezi și s-o bonifici prin soluții creative devine abc-ul supraviețuirii într-o societate care ne vrea doar buni executanți ai unor sarcini simple. O atitudine hiperdefensivă în fața vieții poate împiedica, la rândul ei, o utilizare creativă a energiei mentale a individului. Atenția pentru protecția excesivă a propriei ființe, chiar dacă justificată de un trecut dureros, va mobiliza toate resursele organismului pentru a lupta contra amenințărilor exterioare. În aceste condiții persoana respectivă este mai puțin disponibilă să se intereseze de lume, altfel decât de o sursă de amenințare și să caute noutatea. Lenea spirituală contribuie și ea într-o bună măsură la consolidarea blocajelor. Unul dintre reglajele care asigură echilibrul ființei noastre este și supravegherea strictă a efortului pe care organismul îl furnizează pentru a obține un anumit lucru, fie el concret sau spiritual. Acest control natural, dacă nu este la rândul lui monitorizat de rațiune, poate deveni stăpânul absolut al voinței noastre. De cele mai multe ori însă alimentăm blocaje de tot felul, din simplul motiv că nu știm ce să facem cu această energie de care dispunem.

Lipsa unor obiective, mediul în care evoluăm și lipsa unei discipline intelectuale ne transformă uneori în privitori neputincioși ai tuturor obstacolelor.

La aceste surse general acceptate se vor adăuga și cele specifice mediului profesional care ne interesează:

- Condiționarea, care vine atât din exteriorul profesiei, cât și din interiorul ei.

- Agresiunea industriei media.

- Un anumit stil al teatrului în care actorul joacă și care a fost impus arbitrar, pentru ca respectiva instituție să-și creeze o „identitate”.

- Personalități puternice, recunoscute de public, care, fără să aibă intenția, îi influențează pe ceilalți.

- Propriile amintiri despre un rol sau un actor, care-l determină pe actor să își creeze un model personal.

- Istoria teatrului poate fi și ea o sursă de confuzie. Cunoașterea curentelor care s-au succedat până la el poate influența actorul, chiar înainte de a începe lucrul, să intre pe o pistă predeterminată. Antic, renascentist, clasic, romantic, realist, suprarealist, teatru absurd au apărut însă ca noțiuni după ce mișcările artistice respective se consolidaseră, iar uneori chiar la mare distanță în timp. Capcana unor formulări teoretice înainte ca rezultatul muncii la un spectacol să se concretizeze produce blocaje nedorite.

- A copia mecanic o tendință la modă sau a împrumuta una din trecut care obligă la o anumită expresie a formei exterioare – sunt gesturi de care orice artist, în orice formă de artă, trebuie să se ferească ca de o boală mortală.

Să încercăm acum să pătrundem în cercul restrâns al cauzelor intime, particulare, greu de formulat și generalizat, dar care sub diverse denumiri circulă în folclorul

profesional. Încercarea de a le aduna sub o denumire nu are pretenția preciziei, ci doar delimitează câteva zone sensibile. În funcție de conjunctura în care acționează și de structura persoanei afectate, cauzele respective se pot asocia sau disocia în cele mai neașteptate feluri, producând efecte insolite cu intensități diferite, niciodată ușor de trăit.

■ **Spaima că inspirația nu se va ivi.** Spre deosebire de alte forme de artă, actorul trebuie să aibă „inspirație” la o oră precisă, atunci când cortina se ridică. Una este să aștepti ca acea efervescentă creativă să apară în mod natural și cu totul altceva este să programezi momentul „de inspirație” fix la ora 20.00, să zicem. Această presiune permanentă îl conduce uneori pe actor la un comportament ciudat. Neputința de a anticipa și de a avea siguranța că acea disponibilitate creativă își va face apariția la timp – în ciuda parcurgerii tuturor etapelor pe care antrenamentul și experiența individuală le-au identificat – dirijează profesionistul către căutarea altor metode care să-i forțeze prezența... După ani întregi de exersare a acestei arte, actorul poate avea impresia că a epuizat, cu rezultate discutabile, toate metodele prin care reușea să supună creativitatea voinței sale. Nesiguranța și amintirea dureroasă a unor reprezentații – când a așteptat zadarnic ca ea să apară – nasc o angoasă pe care speră s-o învingă recurgând la alte practici de conjurare a favorurilor acestei năzuroase „apariții”.

■ **Rigoarea excesivă a competiției profesionale și teama că nu se va mai afla pe „creasta valului” care-l poartă pentru moment.** Chiar dacă admitem că în arta actorului

competiția nu este cu celălalt, ci cu el însuși, din cauza faptului că, în ultimul timp, caracterul de „marfă” al spectacolului teatral s-a accentuat, asistăm astăzi la *deplasarea interesului acordat unicității către eficacitatea de a vinde produsul*. Așadar, un alt fel de competiție își face în mod insidios apariția, făcând diferențe între cei care pot – sau nu – vinde mai bine un spectacol. Piața divertismentului cere în permanență figuri noi, iar industria media le fabrică pe bandă rulantă. Valoarea este plasată în altă parte. În aceste noi condiții ale competiției, actorul se poate înșela asupra direcției în care ar trebui să-și dirijeze efortul principal. Privită din acest unghi, presiunea la care este supus poate epuiza resursele unui actor într-un timp record. Nu mai există timp pentru acumulări...

■ **Neîncrederea în regula jocului și incapacitatea de a inventa o alta.** Actul artistic al actorului începe în clipa în care acesta, depășind orice formă de limitare, descoperă bogățiile pe care i le oferă infinita libertate a creatorului. Regulile care îi ordonează parcursul sunt multiple. Dar respectarea lor nu duce în mod automat la reușită. La un moment dat, acest hățiș al regulilor îi poate apărea actorului ca singura explicație a eșecurilor, de unde și neîncrederea care începe să câștige teren. Iar de la această neîncredere nu mai este decât un pas până la hotărârea de a ignora orice regulă... Odată făcut pasul, procesul de autodistrugere este declanșat. Gestul seamănă cu lansarea în mare viteză a unui automobil de curse în traversarea unei păduri.

■ **Dispariția nevoii de a afirma tumultul inițial care a condus individul la alegerea unei cariere artistice.** De ce scrii

o poezie înainte de a avea cea mai mică noțiune despre scris, de ce pictezi un tablou sau de ce simți nevoia să te manifesti în fața unor spectatori? Răspunsul nu-i ușor de dat, așadar, să spunem doar că „urgența” de a-ți exprima mișcările interioare poate fi manifestarea unei vocații, a unui talent, a unei chemări. Această nevoie imperioasă, inexplicabilă devine motorul tuturor deciziilor. Ea e cea care va alege în locul nostru, iar la început doar un obstacol uriaș s-ar putea așeza în calea hotărârii de a porni pe drumul întrezărit... Dispariția plăcerii de a descoperi secretele unui labirint, care ți se deschide magic dinainte poate, în cel mai bun caz, să-l lase pe artist dezorientat, ca în mijlocul unei intersecții fără panouri indicatoare...

■ **Scăderea capacității de concentrare.** Una dintre cele mai teribile dificultăți ale profesiei de actor este că, în timpul desfășurării spectacolului, greșelile sau neîmplinirile nu mai pot fi corectate. Teatrul este o artă care a împrumutat de la viață cel mai teribil mecanism: *existența* în secunda care trece... Clipa care se scurge ia totul cu sine, și cele bune, și cele rele... Iar actorul, chiar dacă știe că la spectacolul următor nu va repeta greșeala, rămâne cu gustul amar al neîmplinirii. Să controleze toți factorii care conduc la reușita unei scene, a unui rol, a unui spectacol, este un act atât de solicitant, încât actorul atinge uneori limita... a ceea ce poate. Trebuie să admitem că nu există spectacol fără greșeli. Chiar dacă aceste neîmpliniri nu sunt, de cele mai multe ori, vizibile pentru public, ele îl afectează profund pe actorul care le trăiește. Diminuarea capacității de concentrare poate fi unul dintre factorii majori de declanșare a crizelor profesionale. Ea induce o devastatoare lipsă de încredere în

propriile forțe cât și în cele ale partenerilor. În ochii actorului destabilizat, anturajul partenerilor devine responsabil pentru propriile lui eșecuri.

■ **Deziluzia morală.** Unul dintre factorii care au contribuit ca teatrul să reziste în timp ca o importantă manifestare socială este tocmai caracterul lui formator. Misiunea de educare este înscrisă chiar în cele mai sofisticate direcții estetice ale artei spectacolului. Practica îndelungată a acestei profesii, dar, mai ales, unghiul subiectiv din care actorul privește lucrurile fac ca uneori să existe o nemulțumire profundă în legătură cu eficacitatea educației prin teatru. În aparență, nu există, în rândul publicului de teatru, o evoluție evidentă nici la nivel moral, nici la nivel estetic. Iar sincopa existentă între intenția și efortul oamenilor de teatru și rezultatele obținute devine un alt factor de accentuare a crizei profesionale. La aceasta s-a adăugat, mai nou, dezamăgirea provocată de confuzia dintre valoare și popularitate. Producția în serie a așa-ziselor vedete de către industria media a devenit o modalitate de pervertire a valorilor. Sufocarea publicului sub o avalanșă de figuri promovate cu agresivitate doar pentru detaliile anatomiei lor, acestea fiind singurele „argumente artistice” de care dispun, a obligat actorul adevărat să se retragă și să abandoneze definitiv rolul de vedetă și de reper al comunității.

■ **Deteriorarea echilibrului în cadrul binomului Artizan–Artist.** Condiția de bază pentru ca acest binom să funcționeze este perfectul echilibru între cele două părți. Evoluția unuia folosește imediat dezvoltării celuilalt. Dacă Artizanul evoluează prin acumulări și verificări

prudente a potențialului său, Artistul înaintează în sal-
turi aparent neașteptate. Maniera complet diferită în care
fiecare parte a entității evoluează, constituie primul ob-
stacol în alcătuirea unei hărți a canalelor de comunicare.
Singura certitudine este că ele sunt numeroase și într-o
continuă reșezare. Unitatea indestructibilă a entității
creatorului face foarte dificilă identificarea cauzelor și a
responsabilităților în cazul unei disfuncționalități. Alte-
rarea principiului vaselor comunicante face imposibil
procesul de simbioză care hrănește cele două entități și
poate produce, în cazurile cele mai grave, stoparea
bruscă a activității profesionistului.

■ **Celebritatea care hrănește orgoliul.** Făcând o „mese-
rie” publică, se întâmplă deseori ca actorul care se bu-
cură de o anumită notorietate să nu mai caute altceva
decât mijloacele pentru întreținerea celebrității sale. Cel
care devine principalul obstacol în calea creativității este
orgoliul hrănit de celebritate. Putem înțelege că toți cei
care sunt în această profesie folosesc orgoliul ca pe o
sursă de energie, dar există pericolul ca, odată scăpat de
sub control, orgoliul să devină un dușman de temut.
Pentru a elibera energia creativă de care dispune, pro-
fesionistul trebuie să-și mute atenția de la urmărirea
unor scopuri previzibile și egocentriste, către explora-
rea relațiilor umane și a lumii care îl înconjoară.

Necesitatea evoluției profesionale

Exersarea jocului ca profesie, fără o atentă supra-
veghere, modifică percepția noțiunii de competiție, care

nu mai este înțeleasă în raport cu propriile posibilități, ci doar în raport cu ceilalți... Reacția naturală este izolarea. În același timp, fără „dialogul” cu celălalt, noțiunea de competiție cu sine își pierde caracterul dinamic, transformându-se într-o contemplare de tip narcisist, neproductivă. Mulți actori ajung spre sfârșitul carierei să refuze participarea la un spectacol în care sunt implicați și alți colegi, preferând monodramele. Trebuie, desigur, luată în calcul și oboseala acumulată în ani de exercitarea neîntreruptă a acestei profesii. Concentrarea maximă, și lupta zilnică de a aduna în fulgerarea secundeii istoria unor vieți pot aduce actorul, către sfârșitul carierei, la un grad mare de oboseală. Pe măsură ce plăcerea jocului dispare, apare frica de a nu greși, de a nu păși pe lângă... Ne vom opri o clipă asupra apariției acestei spaime de a nu greși, dar mai ales asupra naturii sale particulare. În actul de creație al actorului totul este imaginație și invenție. Pe scenă, chiar dacă gesturile pot părea aceleași, procesul care le produce este de fiecare dată altul. În aceste condiții, cum am putea înțelege noțiunea de greșală într-o artă în continuă mișcare și unde nu este posibilă practic raportarea la un model anterior? La originea acestei ciudate spaime se află, după toate probabilitățile, memoria afectivă atât de antrenată a actorului. Exercițiul cotidian al memoriei afective face din aceasta un instrument extrem de sensibil și precis în înregistrarea culorii specifice, intensității și temperaturii senzațiilor, sentimentelor și trăirilor unui actor în timpul desfășurării reprezentației scenice. Cu cât aceste mișcări sufletești sunt mai intense, cu atât urma lăsată este mai clară. Așa-zisa greșală este abaterea care se poate produce în raport cu o anumită culoare, nivel și intensi-

tate a unei trăiri, sau abordare de situație, validate anterior ca fiind juste. Culmea este că nici această imagine interioară nu este definitivă. Ea rămâne valabilă până când, în drumul firesc al evoluției unui personaj, nu va interveni o altă descoperire care va împinge limitele și intensitățile spre o altă treaptă valorică. Din acest punct de vedere putem afirma că, la fiecare etapă a evoluției pe verticală a unui personaj, vom avea parte de o serie de abateri specifice. Trebuie să remarcăm că, atâta vreme cât un actor suferă din cauza acestor abateri, el se află într-un veritabil proces creativ care, mai devreme sau mai târziu, va declanșa un „salt” al nivelului său artistic.

Spaima producerii posibilelor abateri de care vorbeam este disproporționată în raport cu efemeritatea imaginii afective la care se raportează. Ea ne dezvăluie însă o constantă a vieții scenice a actorului – *fragilitatea parcursului prestabilit al personajului din timpul repetițiilor, în fața dezordinii lui „aici și acum” asemănătoare realității, pe care prezența publicului o aduce în sala de spectacol*. Perfecționarea continuă a parcursului personajului este consecința și răsplata acestei spaime. Raportarea actorului la un „model” ideal al personajului corespunde cu unul dintre mecanismele care au contribuit la progresul umanității. Aspirația către omul perfect a fost instaurată ca noțiune de doctrinele religioase, dar existența sa este cu siguranță înscrisă în genomul uman. Prezența ei este semnalul evoluției materiei către forme superioare de structurare. Exemplul acestei nevoi esențiale a umanității, oferă cel mai bun argument în favoarea efortului conștient de evoluție continuă a binomului *om–artist*.

Revenind la spaima de care vorbeam, ea capătă o asemenea dimensiune în conștiința actorului, din cauză că

abaterea nu mai poate fi corectată în timpul derulării spectacolului. Viteza la care se desfășoară lucrurile pe scenă – unde timpul se măsoară în subdiviziunile unei secunde – face ca eroarea să amenințe în permanență evoluția de fiecare seară a actorului. Efortul neîncetat al profesionistului este îndreptat către reducerea la maximum a acestor inexactități. Trebuie să admitem că natura specială a profesiei de actor face posibilă – dar și scuzabilă – eroarea. Ea nu a fost însă niciodată acceptată ca o constantă a acestei arte. Actorul o trăiește, mirându-se de fiecare dată că așa ceva este posibil.

S-ar simți cei de pe scenă mai liberi dacă ar accepta această fatalitate? N-ar intra oare într-o spirală descendentă, care ar face ca abandonul în fața cantității de abateri acumulate să anuleze, practic, însăși rațiunea de a fi a profesiei? Toate interpretările sunt posibile. Eroarea care se poate produce într-o seară este un accident ale cărui cauze – obiective și subiective – nu depind în totalitate de voința interpretului. În analiza procesului scenic se insistă destul de mult asupra acestui aspect, asimilând „accidentul de parcurs” unei șanse care, teoretic, ar trebui să îmbogățească viața și manifestările personajului. Interpretul are, în momentul respectiv, posibilitatea descoperirii unei noi dimensiuni a rolului și chiar a propriului joc. În practica zilnică a acestei profesii, trebuie să recunoaștem, ajungem destul de rar să exploatăm obstacolul născut dintr-un accident, în tot ceea ce el poate oferi. Aceasta se întâmplă în momentele de grație când totul pare firesc și ușor, iar amintirile acestor clipe reprezintă în cazul fiecărui actor remediul secret pentru toate dezamăgirile trăite pe scenă. „Accidentul” poate conduce uneori la revelație. Abisul

care se deschide într-o fracțiune de secundă, disperarea absolută în fața lipsei de soluție, concentrează în această personalitate bipolară a actorului o energie echivalentă cu aceea care ar putea învinge legile gravitației. În acele clipe, el poate depăși toate obișnuințele dobândite, pentru a pătrunde în teritoriul unde totul este posibil și permis. În viață, marile schimbări din noi înșine se petrec fie în momentele de mare bucurie, fie în cele de mare cumpănă. Revenind la practica zilnică a profesiei, accidentul sau obstacolul sunt trăite, de cele mai multe ori, ca o înfrângere sau ca o neputință. Din zgura acestor dezamăgiri se ridică în final un zid solid între cei doi poli ai personalității artistice: Omul și Actorul. Omul se pune la adăpost de agresiunea fricii, dezicându-se de Actor, iar acesta din urmă acuză Omul de lipsa unei structuri solide de la care să poată pleca în explorările sale. Rezultatul este un blocaj total care aneantizează binomul și destabilizează individul.

Cei care rezistă o viață pe scenă, exersând mecanismele jocului, făcând profesie din „joc”, sunt structuri psihice ce au nevoie de un anumit grad de presiune continuă pentru a evolua. Ei pot fi uneori oameni aflați într-un raport conflictual cu orice regulă sau limită impusă, iar jocul, care nu se poate desfășura fără reguli acceptate de bună voie, îi ajută să avanseze în acest raport delicat între limită și libertate. Unii încearcă să înțeleagă limita ca s-o depășească, alții încearcă să o depășească pentru a o înțelege... *A juca înseamnă a avea încredere mai mare în ceea ce corpul tău știe decât în ceea ce mintea ta poate să înțeleagă.*

Alegerea unei soluții, rezolvarea unei situații pe scenă, unde incertitudinile vieții sunt eliminate, are aerul unei construcții raționale, abstracte, pentru că ține seama doar

de logica aparentă a acțiunilor și a sentimentelor. Credibilitatea ei apare doar atunci când actorul o colorează cu toate componentele afective care îi perturbă existența în viața de zi cu zi. Rezolvarea justă va fi întotdeauna la înălțimea obstacolului imaginat, dar nu oferă soluții folosite pentru existență. Aici trebuie căutată sursa multor probleme din viața reală a actorului profesionist. Confuzia care se poate produce între cele două planuri, la fel de importante ale vieții lui, face ca el să folosească uneori, fără să fie conștient, soluțiile universului fictiv în realitatea cotidiană. Consecințele acestor confuzii sunt tragice, căci în viață greșeala nu mai poate fi îndreptată la reluarea scenei, în spectacolul următor...

Pedagogia de teatru, ca și parcursul educațional general propus de societatea actuală, face o separare între corp, minte și suflet. Această ultimă noțiune comportă, de altfel, cele mai multe necunoscute. Separația a condus la modalități diferite de abordare, dar care se bazează pe educarea unei părți, ca și cum fiecare parte ar putea exista independent de celelalte. Corpul actorului, care este calul de bătaie al tuturor școlilor de teatru, e antrenat ca și când capacitățile lui s-ar reduce doar la producerea unui efort muscular. Chiar și atleții care în pregătirea lor se apropie de acest concept au, totuși, nevoie de o motivație precisă pentru a rezista unui antrenament epuizant și plictisitor. Dificultatea suplimentară în teatru este că performanțele corporale nu conduc automat la progrese pe scenă.

Majoritatea celor care se pregătesc să devină actori trăiesc o primă dezamăgire când, după luni de antrenament, constată că un corp capabil de performanțe remarcabile în exerciții rămâne rigid și străin când trebuie să

devină „instrumentul” realizării unui rol, unde dintr-odată obiectivele sunt altele. Desigur, corpul actorului trebuie antrenat, dar mai întâi el trebuie înțeles ca unitatea celor trei elemente nejustificat separate.

Poate că n-ar fi inutilă o încercare de a redescoperi unitatea corp-minte-suflet, înfierată de biserică secole de-a rândul; de biserică și de o formă de educație ce n-a făcut decât să inventeze diferențe și să le cultive tocmai împotriva armoniei de care pretindea că se ocupă.

Performanțele omului, în orice plan s-ar manifesta acestea, depind în cea mai mare măsură de factorii psihici. În condiții speciale, corpul omenesc este capabil să facă față unui efort imposibil de imaginat. Ce factori declanșează această capacitate și cum putem ajunge să-i antrenăm? În ce măsură imaginația ne poate ajuta să reunim condițiile necesare apariției acestor factori, iar creativitatea să ne poată furniza soluții neașteptate pentru producerea lor? Cineva spunea că actorul, spre deosebire de un atlet, se construiește pornind din interior către exterior, dar afirmația, chiar dacă este justă, nu face decât să confirme educația de tip „separatist”. Ca să înlăturăm această abordare, putem să ne concentrăm pe conexiunile posibile din cadrul *Unității*. Experiența ne-a demonstrat că încercarea de a găsi punțile de comunicare între elementele separate arbitrar de o gândire atomistă este calea cea mai scurtă pentru a face din orice tip de *efort* un instrument de lucru la îndemâna tuturor. Antrenamentul conceput plecând de la această bază poate pregăti în același timp individul pentru cunoașterea instantanee, intuitivă.

Argument pentru o... evidență. *Un Actor are nevoie să progreseze, în primul rând în viziunea față de sine. Această cunoaștere aprofundată îl va ajuta să înțeleagă analogiile cu viața pe care le dezvoltă în propria artă, și nu capacitățile mimetice. Progresul în clarificarea acestei viziuni trebuie să restabilească un raport corect cu propriul său timp, atât pe scenă, cât și în afara ei.*

Procesul de creație pentru un actor începe, de fapt, cu mult înainte de a se apropia de primul rol; începe atunci când în sinele său apare nevoia de a se lupta cu dezordinea aparentă a realității, pentru a-i smulge forme „ordonate” de viață. Aici trebuie căutată profunzimea jocului. A alege, a structura, a construi nu înseamnă neapărat a crea. Sinteza nu este suficientă pentru creație. După ce alcătuirea a fost elaborată, actorul lasă – firesc – să plutească deasupra ei aburul dezordinii primordiale. În jocul actorului nu asocierea textului cu sinele contează, ci recompunerea lui în dinamica analogiei vieții care se creează înainte de orice interpretare. Pentru un actor, primul moment decisiv din carieră este atunci când își descoperă vocația. De această decizie inițială de a-și asuma vocația atârână responsabilitatea pentru deciziile ulterioare privitoare la cariera sa. Timpul îi va confirma, destul de repede, dacă a fost admis printre cei capabili de a recompune, în alt plan, realitatea.

Capitolul VI

EVOLUȚIE ȘI PERFEȚIONARE

Motto

„Dacă trebuie să exiști pentru a crea,
trebuie, de asemenea, să crezi pentru a exista”.

Un program de „antrenament” continuu

„Ceea ce s-a produs în ultima vreme este că teatrul a pierdut esențialul, ceva care-l distingea de toate celelalte arte, ceva ce-l pune în lumină aparte: arta actorului și supremația lui. Este necesar să spun încă o dată că esențialul în teatru este Actorul. Teatrul a cunoscut în istoria sa lungi perioade în care a existat fără piese, în care s-a putut debarasa de orice decor, dar niciodată n-a existat fără actor! Dacă este așa, dacă esența teatrului o constituie actorul, atunci nu există niciun dubiu că de situația și evoluția acestuia depinde locul pe care Teatrul îl ocupă în concertul artelor. Etapele de dezvoltare și de mari realizări consemnate de istoria teatrului au coincis cu acelea ale supremației actorului”, afirmă Aleksandr Tairov în lucrarea sa *Teatrul eliberat*.

Dacă ar fi să dăm crezare acestei constatări făcute acum aproape un secol, atunci obiectul atenției noastre, ACTORUL, trebuie să-și recâștige locul important pe

care-l merită printre creatorii spectacolului. Evoluția lui în această Artă poate fi motorul schimbărilor care se pregătesc în acest început de secol XXI. Se spune că, în anumite perioade, anumite idei plutesc în aer și își așteaptă materializarea; secolul XXI pare să anunțe și în arta teatrului câteva evoluții interesante.

Observarea celor mai delicate fenomene legate de arta actorului nu se poate face decât din interior. Natura bipolară a actorului (creator-observator) este capabilă să înregistreze și să comunice mișcările complexe care se produc, până la adâncimea la care poate ajunge o privire antrenată. Desigur, ne referim la genul de observații care apar din jocul delicat al ierarhiilor schimbătoare ale acestor două ipostaze. Suntem obligați să constatăm că noțiunea de adâncime, de care vorbeam, poate fi interpretată diferit în funcție de unghiul din care privim, cel al creatorului sau cel al observatorului. Exercițiul cotidian al artei actorului și experiența aduc cu timpul la suprafață anumite aspecte ale procesului interior care se repetă. Competențele, dar și obstacolele, chiar dacă își schimbă culoarea și conjunctura, pot fi recunoscute cu oarecare ușurință. Odată puse în evidență și izolate aceste particularități ale personalității artistice vor intra într-un laborios proces de schimbări. În încercarea de a-și clarifica reperele, actorul caută să împărtășească aceste observații cu un alt profesionist. Mărturisirea lor este bine venită pentru două rațiuni diferite dar complementare. Încercând să le formuleze, actorul respectiv face efortul de a preciza nuanțele, eliminând astfel o supradoză de subiectivitate, care ar fi putut deforma

conținutul lor. În al doilea rând, substanța acestor formulări, cu bogata lor încărcătură afectivă, activează în persoana care ascultă filtrul propriei subiectivități, care va interpreta diferit informația primită. Adăugarea punctelor de vedere ale celor doi parteneri, interesați și angajați în înțelegerea fenomenului, poate crea o perspectivă plauzibilă rezolvării unor blocaje, dar și al redimensionării unor potențialități.

Se spune despre profesia de actor că este una dintre cele mai stresante profesii din cauza concentrării simultane a artistului pe foarte multe obiective. Atunci, cât de stresantă trebuie să fie viața unui asemenea individ, care încearcă să fie atent la toate problemele a căror sursă inepuizabilă este el însuși? Experiența de actor și profesor de teatru m-a învățat cât este de greu, dacă nu imposibil, să dai răspunsuri cu caracter general, care se bazează doar pe o experiență personală. În același timp, răspunsurile personale care au fost obținute cu atâta efort, odată formulate au aerul unor reguli de respectat. Aparența de regulă generală contribuie în final la ineficacitatea lor. Situația aceasta paradoxală dă și mai multă culoare observației: „că în arta actorului nu există reguli, dar ele trebuie să fie foarte bine cunoscute”.

Dacă în profesia de actor, cu rare excepții, jumătățile de răspuns sunt aerul care se respiră zilnic, nici pentru cei care-și asumă riscul de a se ocupa de pedagogie, lucrurile nu stau mai bine. Idealul oricărui parcurs formator ar trebui să fie învățatul prin „iluminare”, să poți lua cunoștință dintr-odată de natura ta artistică și de mijloacele ei de exprimare. Ca orice ideal și acesta este greu de atins. Experiențele artistice și pedagogice din

secolul trecut ne-au lăsat gustul pentru cercetare și ne-au încurajat să pornim în decriptarea genomului actorului. Demersul nostru nu țintește atât de sus, ci vrea doar să arunce puțină lumină asupra câtorva dificultăți mai des întâlnite și asupra unor momente, pe care le-am putea trece mai ușor, dacă existența lor ar fi semnalată și comentată. Am pornit pe acest drum închipuindu-ne că vom contribui la alcătuirea unui ghid cu trasee abordabile, pentru a ușura efortul celor care s-au angajat în escaladarea „muntelui” Artei Actorului.

De ce avem nevoie de un program care să incite la o evoluție continuă pentru actori? Dacă admitem că Lumea este în curs de creație, ba mai mult, că ea va fi creată și totul evoluează către din ce în ce mai multă viață, atunci acest program nu face altceva decât să ne pună conștient în acord cu această evoluție. Totul ne vorbește despre noutate chiar despre o noutate a noutăților. Ideea că lumea evoluează prin creație obligă pe cei care se consideră artiști la o mai mare implicare în propria lor evoluție. Plecând de la premisa că fiecare dintre noi avem resurse mai mari decât ne închipuim, să încercăm să le descoperim și să le activăm pentru a le pune în slujba împlinirii noastre și a destinului care ne-a fost hărăzit. A acționa conștient în favoarea armoniei ființei tale presupune o transformare interioară a individului. Împlinirea nevoilor psihologice superioare – cum le numește Abraham Maslow – precum realizarea de sine și dezvoltarea potențialului individual conduc la regăsirea echilibrului, a stabilității emoționale, la redimensionarea potențialului creativ și a creșterii aptitudinilor de comunicare. În centrul Teatrului se află

Actorul. Din această perspectivă înțelegem evoluția sa nu ca pe o ameliorare a tehnicii profesionistului, ci ca pe o datorie de conștiință a celui care știe că dacă el se oprește, totul se oprește. Iar dacă el evoluează în arta sa, totul evoluează împreună cu el.

Pentru a începe schița acestei propuneri de „antrenament”, să pregătim instrumentele necesare lucrului. În primul rând, să revenim asupra înțelegerii procesului specific și a mecanismelor prin care actorul transformă textul dramatic într-o serie de acțiuni declanșate de motivații afective, iar apoi, să ne apropiem de aceste personalități „accentuate” ale actorilor care însușesc lumea teatrului.

Athanorul actorului

Alcătuirea sensibilă a structurii actorului, capabilă să recompună în spațiul scenei o realitate mai seducătoare decât aceea în care trăiesc spectatorii în cotidian, surprinde la fiecare nouă abordare. Eforturile actorului pot fi asociate simbolic cu acelea ale alchimistului care încearcă să descopere, printre altele, elixirul vieții. Alchimistii foloseau Athanor-ul, supranumit de ei și *cuptorul cosmic* în care avea loc procesul de sublimare necesar combinării elementelor. Pornit în căutarea elixirului vieții care se naște pe scenă, actorul folosește „cuptorul” ființei sale, de o complexitate greu de repertoriat, pentru a sublima, a filtra, a modifica, a metamorfoza, a adapta, a transfigura, *materialele* de care se folosește în arta sa.

Temperaturile care acționează în interior se autoreglează în funcție de natura *materialului* care urmează a fi transformat și pot varia de la cele vulcanice la cele apropiate frigului absolut. Simpla enumerare a principalelor elemente care compun și recompun într-o permanentă și vertiginoasă mișcare interiorul „cuptorului” actorului ne arată complexitatea acestuia și îngreunează descrierea mecanismelor de funcționare. Imaginația, gândirea, simțurile, memoria, personalitatea, fantezia, inconștientul, voința, intuiția, curajul, inteligența emoțională, empatia, subiectivitatea și, nu în ultimul rând, creativitatea sunt componentele identificate care intervin în procesul subtil prin care o replică, o înșiruire de cuvinte, se transformă într-o serie de acțiuni, care, la rândul lor, pun în mișcare sentimentele, atât ale celui care le execută, cât și ale celui care le privește. Am așezat în fruntea listei sumare pe care am menționat-o mai sus imaginația, pentru că ea este elementul fără de care arta nu ar fi existat. Ființa umană se definește prin rațiune și a evoluat punându-și la contribuție imaginația. Libertatea imaginației este o condiție a judecăților raționale și sensibile ale fiecărui individ. Imaginația creativă, comună tuturor, reprezintă capacitatea spiritului uman de a compune ficțiuni și a produce imagini. Atunci când această facultate proprie omului capătă o pondere deosebită în structura unei persoane și este motorul unei activități creative, putem spune că ne aflăm în fața expresiei împlinite a naturii umane.

Natura creativă a actorului este hrănită mai mult de imaginație decât de experiența de viață. Un copil care se joacă poate uimi prin bogăția imaginației cu care in-

ventează mai mult decât un adult căruia experiența de viață i-a obsit forța imaginativă. Imaginația compune ficțiuni plecând de la elemente împrumutate din real și precede cunoașterea, anticipând viitorul. Este vorba de imaginația *creativă*. Putem spune că imaginația este mai puțin precisă decât memoria. Ea nu încearcă să replaseze o amintire în timp, ci are capacitatea de a o plasa în spațiu. Imaginația se interesează mai puțin de detalii, dar poate muta obiecte și combina forme. Prin percepție, facem cunoștință efectivă cu un obiect. Atunci când imaginăm, lucrăm cu reprezentarea imprecisă a unui obiect real, pentru a crea o iluzie pe care o putem investi cu o mare putere afectivă. Această capacitate umană de a investi afectiv o iluzie, fabricată conștient, este baza pe care se sprijină arta actorului. Manevrată imprudent, capacitatea respectivă produce derapaje care pot conduce, în cazuri extreme, la pierderea controlului realității. Angajarea imaginației într-un proiect productiv, oferit celorlalți, pune la adăpost artistul de asemenea pericole și asigură sublimarea materialului sensibil al imaginației în actul artistic. Imaginația implică o continuitate și o direcție în proiecțiile ei, are o viziune, chiar dacă sub forma incipientă a unei schițe. O astfel de viziune ghidează munca artistului și întreține elanul creator. Asociată cu imaginația în toate acțiunile, fantezia nu are în vedere ansamblul unui lucru de realizat. Ea este mai puțin riguroasă, sare de la una la alta, se preocupă de asociații îndrăznețe, inventează lucruri plăcute, dar nu este interesată de finalitatea unui proiect. Imaginația vine și pune ordine în elementele create de fantezie, dar se folosește de aceasta din urmă, ca o modalitate efi-

cientă de a ieși din cotidian. Freud reconfortează artiștii afirmând că nimeni nu se rușinează de lumea iluzorie a propriilor sale fantezii. Faptul că imaginația este mai puțin precisă decât memoria devine o calitate în procesul creativ, deoarece contururile estompate ale elementelor permit combinații neașteptate și apariții de forme noi. Nevoia de o lume iluzorie, ca o alternativă la realitate, devine imperioasă pentru anumiți indivizi printre care și artiștii. Trebuie să înțelegem că lumea creată de imaginație nu este o fugă de realitate, ci o completare, o îmbogățire a acesteia. În general, oamenii se feresc să admită obiectivitatea unei lumi imaginare și aceasta pare a fi explicația că nu toți oamenii pot fi artiști. Printre arte, cea a teatrului impune slujitorilor ei nu numai să admită existența unei astfel de realități iluzorii, dar să și trăiască în această realitate pe parcursul desfășurării unui spectacol. Cassirer⁴⁵ definește imaginația umană ca o deschidere spre virtual și ca o mărturisire a subiectivității umane. Omul, spune Cassirer, se eliberează de prezent, crează situații virtuale care acționează asupra lui, stimulându-l și îndemnându-l la acțiune. Prin această caracteristică a imaginației ne apropiem de unul din mecanismele specifice ale artei actorului: nevoia de acțiune. În teatru, gândurile și sentimentele se traduc în acțiuni. Capacitatea de a aranja lucrurile într-o formă nouă prin imaginație stimulează

45. *Philosophies des formes symboliques*, vol. II, p. 104, Edition de Minuit, Paris

în actor nevoia de a acționa, care reprezintă esența profundă a artei actorului.

Manifestarea imaginației creative, atunci când scopurile sunt pozitive, poate conduce către o primenire a sufletului, către o schimbare profundă a modului de a gândi, ducând la o împlinire superioară a individului. Actorul, atent la complexe mișcări sufletești care-l traversează, în exercițiul artei sale, simte cu spaimă că atinge uneori acele zone sensibile care pot modifica o ființă. Am pomenit de frică, pentru că ajuns în acel punct, orice om trăiește o inexplicabilă stare de panică. Față în față cu necunoscutul din el, căruia nu-i cunoaște legile de funcționare, omul cedează punându-se la adăpost în spatele unei personalități pe care o utilizează zilnic. Marii actori, cei care aduc în scenă misterul acelor zone mai puțin explorate ale ființei umane, sunt cei a căror privire pătrunde în sufletele spectatorilor, ghidându-i către ei înșiși. Farmecul pe care-l răspândesc și ușurința de a ajunge în intimitatea privitorilor vin din înțelegerea fragilității condiției umane, dar și din curajul cu care încearcă s-o exploreze sub privirile temătoare ale celor așezați comod în fotolii, la adăpostul întunericului din sală.

Viața noastră interioară este terenul disputei permanente între latura rațională și cea emoțională a ființei noastre. Dacă rațiunea reprezintă înțelegerea conștientă, cumpătarea și înțelepciunea, emoțiile reprezintă o abordare irațională a realității, impulsivă, dar la fel de puternică. Capul și inima funcționează, în cea mai mare parte a timpului, în armonie, dar există și momente când ponderea unuia poate distruge echilibrul unei persoane. Actorul trebuie să fie cunoscător de inteligența lui emo-

țională și chiar s-o antreneze. Noțiunea de inteligență emoțională a apărut relativ târziu în vocabularul psihologilor. Ea se referă la un tip de inteligență capabil să gestioneze pozitiv situațiile în care factorul emoțional intervine cu putere. Persoanele cu aptitudini emoționale bine dezvoltate își pot stăpâni cu ușurință impulsurile, se pot motiva în condiții adverse și pot aștepta cu răbdare satisfacerea dorințelor. În sentimente se regăsește umanitatea noastră. Valorile cele mai înalte izvorăsc din inimă: iubirea, speranța, devotamentul, credința, creativitatea. Logica rece este incapabilă de a aduce soluții *omenești* satisfăcătoare. Orice model al spiritului care ignoră bogăția emoțiilor este deficitar. „Nu vedem bine decât cu inima, esențialul este invizibil pentru ochii noștri” ne învață Antoine de Saint-Exupery, în „Micul Prinț”.

O memorie bună ușurează efortul creativ. La ea facem apel când căutăm un lucru precis și o memorie antrenată nu se înșală. Fenomenul memoriei este cheia psihologiei. Rolul său esențial constă în stabilirea corelațiilor dintre capacitățile perceptive și activitatea conceptuală.

Mecanismul care se pune în mișcare atunci când re-memorăm un eveniment are două faze: mai întâi îl evocăm în imagini, memoria vizuală fiind aprioric cea mai puternică, apoi plasăm evenimentul într-un anume timp, în trecut. Deși perfectă, memoria nu evocă decât trecutul pe care-l cunoaștem, este tributară acestuia. Uneori există pericolul ca prezența ei accentuată în cotidian să împiedice individul să trăiască în actualitatea timpului său. Actorul utilizează cu prioritate memoria

sa afectivă, care are ca suport simțurile, pentru a aduce la suprafață rezervele sale emoționale. Conștient că fenomenele emoționale condiționează comportamentul indivizilor, așa cum l-au condiționat și pe al lui, actorul încearcă să transfere o parte din acestea personajului pe care-l interpretează. Emoțiile memorate nu sunt folosite niciodată așa cum au fost furnizate de memorie, ci suferă un delicat proces prin care sunt adaptate unor situații aparent asemănătoare, dar care se desfășoară într-un alt context. Uneori amintirea unor emoții nu folosește decât la dezvăluirea mecanismului lor de formare, actorul încercând, după aceea, să fabrice altele pornind de la descoperirile făcute. În antrenamentul memoriei afective, esențială este menținerea concentrării actorului pe senzațiile primare, care fac parte din experiența originală pe care actorul o rememorează.

Desigur că lista elementelor care participă la procesul creativ al actorului ar fi incompletă fără gândirea rațională. Tipul acesta de gândire face apel la ficțiune, la parabole, la metafore și analogii, din necesitatea de a face inteligibile cele mai îndrăznețe și subtile idei. Prin toate aceste procedee, gândirea încearcă să contribuie la procesul creativ aducând mai aproape ceea ce se sustrage percepției prin simțuri. Încă o dată, imaginația intervine și aici, pentru a media partea irațională și cea rațională a omului. Howard Gardner⁴⁶ demonstrează că nu există o formă unică, monolitică de inteligență de care depinde reușita în viață și, implicit, în artă, ci o multitudine de inteligențe: logico-matematică, inteligență lingvistică, in-

46. *Les formes de l'intelligence*, Odile Jacob, Paris, 1997

teligență spațială (se regăsește la un arhitect, la un pictor sau la un sculptor), inteligență socială, intra-personală (care permite formarea unei imagini fidele de sine), inteligență ritmico-muzicală, inteligență existențială sau spirituală (care reglează comportamentul în raport cu dominantele existenței și limitele cosmice) și inteligența creativă.

Intuiția, de care am mai vorbit în lucrarea de față, este dovada unor capacități naturale nu îndeajuns de explorate. Ea poate fi cea mai importantă resursă pe care o avem ca ființe umane, pentru a percepe mult dincolo de cele cinci simțuri și de logică. Viteza cu care această inteligență profundă furnizează o soluție este de neprețuit pentru un actor a cărui viață scenică se desfășoară la o viteză la care rațiunea, cu mecanismul ei analitic, paralizează acțiunea. Obligat să reacționeze în fracțiuni de secundă, actorul este cel mai interesat să-și antreneze intuiția. În cazul lui, folosirea intuiției nu este un capriciu, ci o necesitate. Acest rezervor incredibil de bogat, o dată deschis, poate furniza cunoaștere și inspirație într-un act de creație aflat în permanență sub presiunea secunde care trece. Pe măsură ce ne vom dezvolta acest al șaselea simț, vom descoperi cât de util poate fi el pentru existența noastră zilnică.

Combinarea elementelor enumerate mai sus se face în cadrul determinat de personalitatea fiecăruia. Aici, greutatea, culoarea diferită și articularea specifică a componentelor, vor desena profilul artistic al actorului. Conceptul de „personalitate” este utilizat diferit de fiecare dintre noi în diverse situații: „Iată un om cu personalitate”, spunem despre cineva ; „n-are personalitate”,

afirmăm despre altcineva ; „personalitate puternică” sau „personalitate slabă”, „personalitate matură”, „personalitate imatură”, „personalitate accentuată” – și încă multe altele sunt expresii care fac parte din vocabularul curent și demonstrează lipsa unor criterii precis definite în abordarea subiectului. Personalitatea este, într-adevăr, o noțiune greu de definit, în franceză *personne* ajungând să însemne „nimeni”. Teoretic, personalitatea este sinteza elementelor care constituie situația psihologică și mentală a individului. Personalitatea nu implică doar abordarea psihologică. Elementele fiziologice și morfologice ale unui individ concură la formația personalității, îi dau o expresie personală, o fizionomie proprie. Personalitatea se compune din trăsături de caracter care pot determina *culoarea* personalității cuiva, în funcție de o trăsătură caracteristică: personalitate dominantă, stabilă, expansivă, rezervată, avară, etc. Am putea defini personalitatea ca un ansamblu de trăsături care caracterizează o persoană în toată unitatea, singularitatea și permanența sa.

Noțiunea de personalitate a avut o evoluție semantică foarte interesantă. Cuvântul „personalitate” vine din latinul *persona*, care desemna masca pe care o purta actorul în Roma antică. Masca identifica personajul jucat de actor. Cicero îi va conferi în discursurile sale patru sensuri diferite: aparență (înșelătoare), rol social, caracteristica personalității și stil al individului. Mai târziu, limbajul teologic creștin va modifica semnificația cuvântului, pentru a-l face să desemneze esența unei persoane. Filosofii idealiști germani, influențați de gândirea mistică, îl vor folosi pentru a numi ceea ce este unic și

spiritual în individ. Științele umane de la sfârșitul secolului al-XIX-lea și începutul secolului al-XX-lea vor păstra acest sens de individualitate. Noțiunea modernă de individualitate păstrează aproape intacte toate aceste implicații. Esență a naturii fundamentale a persoanei umane, ea definește ceea ce este normal și anormal, natural și artificial, aparența referitoare la noi înșine și la ceilalți.

Identitatea psihologică unică a individului a fost definită până la urmă de oamenii de știință prin:

- Ce este specific pentru un individ în particular;
- Ceea ce îl distinge pe acesta de ceilalți indivizi;
- Caracterul stabil, durabil al individului în timp și în diverse situații;
- Felul tipic de a funcționa, obișnuit al unei persoane și cauza explicativă a comportamentului individului.

Câteva întrebări importante legate de noțiunea de personalitate interesează în mod special actorul aflat în permanentă căutare a unor posibilități de abordare a spinoasei probleme de cunoaștere a omului:

- Personalitatea este înnăscută sau dobândită?
- Rădăcinile sale sunt psihologice sau socio-culturale?
- Personalitatea e fixă sau schimbătoare? Dacă este schimbătoare, cum se dezvoltă ea și cum putem să o schimbăm?
- Personalitatea este o structură suficient de consistentă pentru a putea regiza în mod necesar și suficient conduita persoanei sau e o simplă ficțiune pseudoștiințifică, conduita fiind regizată cel mult de situație?

Opiniile diferite exprimate cu privire la definirea noțiunii de personalitate au condus totuși, în timp, la conturarea ideii că, înainte de orice, personalitatea este o entitate distinctă, caracterizată prin atributul unicității de expresie.

În domeniul psihologiei personalității, Gordon W. Allport⁴⁷ (1937) introduce doi termeni, „idiografic” și „nomotetic”, care vor denumi principalele direcții de cercetare din domeniu. În demersurile de măsurare a personalității, unii cercetători au considerat că orice demers de înțelegere și explicare a conduitelor individuale trebuie să se întemeieze doar pe experiențele particulare ale persoanei respective. Această orientare s-a intitulat *idiografică* (de la grecescul *idios* = propriu, personal). Alții au considerat că, deși persoana este unică sub aspectul organizării trăsăturilor sale, organizarea funcțională este rezultatul unor anumite procese generale, legice pentru toți indivizii. Această orientare a fost denumită *nomotetică* (de la grecescul *nomos* = lege, normă), ea focalizându-se tocmai pe surprinderea legităților care regizează nu doar conduita unei persoane, ci a tuturor indivizilor. Psihologia personalității nu este exclusiv nomotetică, nici exclusiv idiografică. Ea caută un echilibru între cele două extreme. „Persoana este mai mult decât un punct de intersecție al acestor legi. Ea este o structură cu legi în sine și prin sine” (Allport, 1999). Psihologia personalității nu poate fi decât știința individului în

47. *Becoming: Basic Considerations for a Psychology of Personality*, Broché, Paris, 1967

expresia unicității sale și, doar secundar, o știință a grupului. Ceea ce este adevărat, valabil pentru un anumit individ, nu poate fi în mod automat generalizat asupra tuturor, după cum ceea ce reprezintă o generalitate maximă trebuie tratat cu rezervă în explicarea modului de funcționare a unui individ concret.

„A înțelege ce înseamnă *a fi tu însuți* implică o reflecție care face să apară ceea ce este cu adevărat esența ta. A fi tu însuți implică o relație de identitate și trebuie să fim atenți la ce sens putem să-i dăm în viața de zi cu zi și pe scenă. Căutările permanente pentru a ne descoperi propria noastră identitate ne vor revela faptul că suntem întotdeauna în mișcare, în devenire, suntem multipli. Deși ne schimbăm neîncetat, paradoxal, ceva din noi rămâne identic” . Actorul poate evolua doar dacă este conștient că interiorul său este mult mai bogat și divers decât își închipuie, că este mult mai puternic, mai profund și cu o deschidere mult mai mare decât își imaginează. Această credință profundă izvorăște nu dintr-un orgoliu exagerat, ci din privirea cercetătoare pe care o aruncă naturii umane. Atunci când se produc transformări ale identității sale personale, actorul antrenat trebuie să le sesizeze. Ascultarea vocii interioare, pentru a ne pune în contact cu adevărurile noastre cele mai profunde și atenția concentrată către ceilalți și realitatea înconjurătoare, pot contribui la dinamizarea evoluției personale.

48. Michael Cehov, *Imagination creatrice de l'acteur*, Pygmalion, Paris, 1995

Empatia și creativitatea reprezintă pentru actor, domenii de cercetare și două dintre cele mai importante instrumente în activitatea sa scenică. Termenul de *empatie* a fost introdus în 1920 în limbajul științific de psihologul E. B. Titchener, fiind traducerea engleză a termenului inventat de germanul Robert Vischer. În greacă, *empathia* înseamnă *a simți în interior* și desemnează capacitatea de a percepe experiența subiectivă a unei alte persoane. Titchener explică termenul *empatie* ca pe o derivare dintr-un fel de imitare fizică a suferinței celuilalt, imitare care trezește aceleași sentimente în persoana care percepe suferința. În comunicare, 90% din mesajele afective sunt non-verbale: anxietatea din tonul vocii, iritarea tradusă prin rapiditatea gesturilor sunt percepute în mod inconștient. Emoțiile sunt contagioase, comunicăm și captăm într-un mod foarte subtil emoții pozitive sau negative. Schimbul se efectuează la un nivel aproape imperceptibil. În viața de zi cu zi emitem, în toate situațiile și manifestările noastre, semnale psihologice care îl pot afecta pe celălalt. Putem spune că în existența zilnică suntem, uneori fără să vrem, niște unelte emoționale de care se servesc ceilalți pentru a-și modifica emoțiile în bine sau în rău. Transmiterea emoțiilor ne face să simțim clar dacă interacțiunea cu o altă persoană s-a petrecut așa cum am fi vrut, sau nu. Fără îndoială că actorul este o persoană dotată cu o capacitate empatică mult peste media celorlați indivizi. Cu toate acestea, în efortul său de a se apropia de înțelegerea profundă a persoanei pe care o are de întruchipat, perfecționarea capacității sale empatice este o preocupare esențială. Gradul de coordonare emoțională cu cineva, resimțit într-o situație de

viață, se reflectă în felul de manifestare a gesturilor, a pozițiilor corpului, a atitudinii, comunicarea putând fi pozitivă sau negativă. Cunoaștem cu toții foarte bine senzația de jenă sau de plăcere resimțită în prezența cuiva. Pe scenă, empatia actorului îmbracă două forme diferite și concomitente. În primul rând, asistăm la empatia care se manifestă față de personajul său, iar în realitatea fictivă în care personajul trăiește, actorul îl investește cu empatie pentru celelalte personaje. Pentru a ajunge la o asemenea performanță actorul are nevoie de o inteligență emoțională bine educată. Expresivitatea deosebită la care ajunge actorul în manifestările emoționale ale personajului, face publicul să reacționeze și să păstreze mult timp în memorie clipele trăite la spectacolul respectiv.

Nu putem încheia acest scurt capitol de rememorare a elementelor care se manifestă în activitatea zilnică a actorului fără să acordăm, încă o dată, atenție creativității. Creativitatea, dimensiune autentică a ființei umane, sursă inepuizabilă a progresului, cere eforturi specifice și un adevărat antrenament pentru a optimiza exercitarea practică a potențialului creator. Creativitatea personală constă în a face schimbări în domeniul vieții tale personale, pentru propria plăcere, iar creația constă în a face descoperiri în domeniul științei sau a produce opere de artă care îmbogățesc patrimoniul umanității. Nașterea unei idei noi și depășirea obstacolelor întâlnite în drumul spre afirmare a acestor idei noi necesită multă muncă și implică, firește, fantezia, dar și perseverența. Actorul crează personaje, alcătuiți efemere care se păstrează doar în memoria spectatorilor și în cronicile spec-

tacolelor. Dar despre valoarea autentică a artei sale nu-ți poți da seama decât dacă participi la spectacolul respectiv. Arta actorului este o artă practică. Actorul crează gesturi, reacții, inflexiuni ale glasului, culori ale privirii, feluri de a asculta, intensități ale sentimentelor, chiar și obstacolele care împiedică personajul să-și atingă scopurile. Totul pentru a crea aparența realului, dar mai ales acea ambiguitate a existenței posibilului. Ca orice artist, el controlează până la un punct procesul creativității sale, esențialul rămânând, în cea mai mare parte, secret. Paradoxul antrenamentului creativității sale constă în faptul că el trudește pentru a fi sigur că ceea ce este valoros în munca sa, îi va scăpa de sub control. Aici este misterul artei sale: importanța creației nu este dată de ceea ce a repetat și pregătit, ci de ceea ce se recompune la temperatura emoției, în secunda întâlnirii cu publicul. Pregătirea actorului pentru acest moment unic implică strategii personale, entuziasm, generozitate și curaj. Lupta permanentă a artistului cu mijlocul de expresie ales, pentru a exterioriza complexitatea lumii sale interioare, presupune de multe ori violență. În cazul actorului, când mijlocul de care se folosește este corpul său, conflictul poate căpăta intensități tulburătoare. Ameliorarea ființei interioare ar putea face posibilă evoluția personalității. Echilibrul dintre tendințele opuse, dintre forțele centrifuge și centripete ale personalității sale, îi poate oferi baza manifestării gândirii creatoare. *Munca invizibilă a actorului presupune, nu în ultimul rând, capacitatea acestuia de a-și dirija viața într-un sens creativ.*

BIBLIOTECĂ
"M. EMINESCU" IAS

Capitolul VII

SCHIȚĂ DE PARCURS

Proiectul antrenamentului continuu pe care îl creionăm în continuare nu înseamnă o reîntoarcere la școală și la metodele folosite atunci pentru a finaliza o primă etapă. Proiectul se adresează acelor care se află în „mers” în diferite momente ale evoluției lor ca actori și ca oameni. El trebuie să propună o altfel de strategie și mijloacele adecvate.

Una este să înveți pe cineva cum să alerge, fără a avea posibilitatea de a verifica însă cât de repede și de rezistentă în alergare va fi persoana respectivă, și alta este să îl însoțești alergând alături de el, după ce această probă a fost făcută. Chiar din prima zi când un tânăr pășește pragul unei școli de formare profesională în arta actorului, el se angajează într-un parcurs care alternează și combină activitățile de descoperire a unor modalități specifice de a se apropia de această artă cu acelea vizând educația propriei persoane. Aceste două aspecte ale educației devin esențiale din momentul în care actorul conștientizează necesitatea unei schimbări în evoluția sa.

Un actor profesionist posedă un bagaj tehnic care-i permite, în teorie, orice îndrăzneală artistică. Evoluția persoanei nu are întotdeauna același ritm cu evoluția artistică. Eliberarea gândirii de stereotipurile mediului social de proveniență și ale propriilor limitări este un proces laborios și mult mai lent. Acest decalaj se poate menține o bună bucată de vreme la începutul carierei, până când experiența de viață îi va oferi individului sprijinul de care are nevoie pentru a avea curajul de a fi el însuși.

Dualitatea este principiul fundamental al vieții și al teatrului. În munca actorului, această dualitate asociază om și personaj, mască și figură, realitate și ficțiune, viață și reprezentarea ei, adevăr și aparență, a fi și a părea, posibil și cert, lumea interioară și cea din jurul nostru, lumea aceasta și „altundeva”, a gândi și a simți, percepție senzorială și extrasenzorială, imaginație și imaginar. Toate declinările acestei dualități trebuie analizate, pentru fiecare personalitate artistică, înainte de a realiza acel protocol de antrenament al unei particularități conștiente.

Cercetarea Omului poate începe cu depistarea a ceea ce depinde de el și poate schimba, dar și ceea ce nu depinde de el și trebuie acceptat. A fi capabil să acționezi pentru binele tău înseamnă eliberarea de rezistențele psihologice de frică, de angoasă, de panică. Acceptarea emoțiilor negative reprezintă o formă de acțiune concretă. Cunoscându-le și stăpânindu-le, ele nu-l vor mai obliga la abandon și, în felul acesta, individul poate continua să acționeze în favoarea sa. Realitatea existenței ne

determină să dezvoltăm o pedagogie cu noi înșine și să scoatem „profit” din propriile noastre experiențe.

Analiza profilului profesionistului poate continua, după etapa studiului dualităților constitutive, cu descoperirea și investigarea aceluia „spațiu” dintre actor și om, spațiu de interferență unde practic se elaborează toate soluțiile problemelor artistice.

Parcursul de urmat trebuie înțeles ca un dialog cu sine într-un joc de oglinzi în care două sau mai multe imagini se suprapun, completându-se. Mecanismul delicat care reglează performanța actorului este interacțiunea dintre evoluția artistului și evoluția omului. Cei doi termeni ai acestui raport evoluează în ritmuri diferite și în funcție de criterii diferite, condiționându-se evident reciproc. Studiarea atentă a acestei evoluții ne conduce să remarcăm cel puțin patru momente importante, care, în funcție de personalitatea fiecăruia, se declină diferit.

În perioada de debut, datorită unei activități intense în școală și în primii ani de profesie, Actorul domină relația sa cu Omul care se află într-un proces de formare. Munca într-un teatru de repertoriu – cum este cazul în România în cele mai multe situații – îi dă posibilitatea unui tânăr actor să desfășoare o activitate zilnică, alternând repetiții și spectacole. Acest efort intens face să iasă în evidență, mai ales la început, carențele din pregătirea sa. Putem vorbi aici de o situație aproape generală, pentru că, oricât de solid ar fi fost parcursul într-o școală, să nu uităm că este un parcurs „securizat” și că intrarea în lumea profesionistă seamănă cu trecerea de la adoles-

cență la maturitate. Se schimbă regulile, cresc responsabilitățile și greșelile se sancționează.

Nereușita unui actor în acest moment poate interveni din varii motive, dar, în primul rând, din incapacitatea de adaptare la condiția normală a profesiei, unde locul fiecăruia trebuie cucerit. Ieșirea din „coconul” școlii care se constituie într-o pavăză contra tuturor „amenințărilor” așezând studentul în centrul preocupărilor sale, și viața într-un colectiv care are alte priorități, este un prag dificil de trecut, din cauza funcționării încă neclare a binomului om–artist.

Acestui moment al carierei ar trebui să i se acorde o mai mare importanță. Nici școlile, nici teatrele care-i angajează pe tinerii actori nu par foarte interesate de fragilitatea acestei „treceri”. Pregătirea unui actor necesită o mare investiție în ore de muncă și angajament afectiv. Această „investiție” poate fi recuperată mai repede, dacă debutul este reușit. Dimpotrivă, un debut ratat scoate tânărul actor din circuit pentru o bună bucată de timp, dacă nu pentru totdeauna. În asemenea cazuri se aduce argumentul „selecției naturale” pe care activitatea profesională o face printre sutele de candidați care bat la porțile consacrării.

Desigur, selecția trebuie să opereze, dar în același timp ne putem gândi și la responsabilitatea breslei de a salva talente, care în această primă confruntare se pot pierde din cauza unor dificultăți personale sau a unei conjuncturi nefericite. Existența unei structuri de perfecționare, la care un debutant în „derută” ar putea apela, ar evita pierderea unor individualități, ce se pot revela cu timpul foarte interesante pentru profesie. Este ade-

vărat că parcursul de pregătire a unui actor, care se termină doar printr-un număr redus de reprezentații publice, nu-i oferă tânărului artist posibilitatea de a înțelege și a se adapta acestei noi și complexe relații cu publicul. Spectatorul așază în fața lui o oglindă, în care deocamdată are surpriza de a descoperi o altă persoană.

Acest prim contact cu spectatorii este interpretat de fiecare tânăr actor ca o validare a alegerii făcute și este trăit ca o acceptare în sânul unei comunități destul de selective. Intrarea în profesie care va confirma sau nu *actorul* poate avea consecințe greu de suportat și poate întârzia cu mulți ani afirmarea unei personalități. Dacă știm că în actul teatral coexistă cele trei raporturi determinante – *cu sine însuși, cu partenerul și cu publicul* –, de ce n-am acorda un plus de atenție acestui ultim raport, în primii ani de exercițiu al profesiei? Cărțile cu amintiri ale actorilor de pretutindeni și din toate timpurile au un capitol important rezervat acestui moment de debut care rămâne bine întipărit în memoria tuturor. Bineînțeles prima întâlnire cu publicul rămâne o „afacere” intimă a fiecărui actor, dar poate n-ar fi rău să găsim o modalitate de a ușura trecerea acestui prag, în așa fel încât să diminuăm numărul „victimelor”.

Etapa la care ne-am referit se termină relativ repede, dar uneori lasă în urmă răni greu de vindecat. Foamea de viață a unei persoane tinere va fi remediul care va rezolva o parte dintre probleme. Trăind într-un ritm accelerat, individul traversează chiar mai multe evenimente decât poate asimila. Astfel, experiențele „neartistice”

trăite încep să capete greutate, găsimu-și un loc prioritar pe scara valorilor personale. Această perioadă agitată din viața oricărui tânăr actor deplasează într-un ritm aiuritor centrul de interes de la experiențele „near-tistice” trăite în cotidian, la cele din profesie. Insatisfacțiilor sau dezamăgirilor Omului, Actorul le opune speranța că Arta poate fi domeniul privilegiat de împlinire, la adăpostul mișcării browniene a conjuncturilor. Actorul încearcă să pună Omul la adăpost oferindu-i o alternativă de evoluție, sau, în cel mai rău caz, un moment de repaus. Probabil că în aceste momente ale existenței începe să se contureze „profilul” viitorului Artist. În cazurile fericite putem asista chiar la „nașterea” acestuia. Misterul „apariției” artistului, alături de misterul creației se adaugă lungii liste de enigme care fac pasionantă viața celor care „trăiesc în artă”. Apariția *artistului* se produce atunci când acumulările profesionistului sunt puse în slujba unui ideal care transcende persoana.

După aceste două faze ar trebui să urmeze stadiul în care evoluția Omului și Artistului ar fi cele mai favorabile unei cariere artistice și unei vieți împlinite. Cele două entități știu în acest moment cum să conviețuiască și cum să utilizeze, una în favoarea celeilalte, toată experiența acumulată. Această structură complexă devine însă greu de mulțumit cu jumătăți de măsură. Capacitatea de înțelegere a Omului și stăpânirea creativă a mijloacelor de expresie de către Actor creează un soi de dinamică a performanței. Generozitatea care se naște din acest preaplin îi cere să ofere publicului cadouri din

ce în ce mai „personale”. În actor se naște o „foame” de obstacole greu de trecut și este gata la orice sacrificiu pentru împlinirea misiunii sale. Performanța la care visează nu-și găsește însă întotdeauna împlinirea în cotidianul unei munci supuse atâtor factori imprevizibili.

În momentul acesta al carierei actorul se poate afla în două situații complet diferite: prima, în care artistul este suprasolicitat, și o a doua când, din cauze care-l depășesc, actorul este foarte puțin distribuit. Analizând primul aspect constatăm că suprasolicitarea instaurează o stare de oboseală, care se traduce prin utilizarea, în momentele dificile ale unui rol, a unor soluții „fabricate” și verificate pentru alte personaje. După un anumit număr de ani, există pericolul unei automulțumiri care poate conduce actorul către soluțiile care cer un efort minim. Rezultatele unor căutări făcute cândva sunt „reciclate” pentru a furniza răspunsuri rapide și aparent personale. Aceste clișee dau impresia unor „chei universale” care pot „deschide” orice situație, dar care vor închide actorul în capcana *acțiunilor în general*. Ele țin în jurul acestuia o atmosferă înșelătoare de ușurință și relaxare. Totul pare simplu și actorul are senzația certă că această ușurință vine din faptul că el a depășit „un prag” profesional. Poate că l-a depășit, dar nu în direcția bună. Efectul pervers al acestei senzații vine în principal din faptul că ea se aseamănă foarte mult cu senzația de „grație” pe care o simte actorul în momentele de totală libertate, în clipele de mare inspirație. Dacă această situație durează, fără să fie amendată rapid, ea riscă să „usuce” un actor în

doar câțiva ani. Cazurile când ei pot fi recuperați sunt destul de rare, pentru că odată căzuți în această iluzie percepția asupra profesiei se schimbă, iar întâlnirile artistice care ar putea să-i „zdruncine” evitate cu grijă.

Pericolul de care aminteam este multiplicat de dezvoltarea industriei spectacolului înregistrat (film și televiziune) cu tendința acesteia de a utiliza tipuri standard. Dacă un director de *casting* hotărăște că un anumit actor are un „cap” de polițist, acel actor poate avea neșansa de a fi folosit doar în acel gen de roluri. Felul acesta de „utilizare” a actorului n-a făcut decât să mărească numărul celor aflați în dificultate, undeva pe la mijlocul carierei.

Desigur vine un moment sau o întâlnire ce-i va pune în față actorului respectiv o oglindă, în care se va putea vedea cu obiectivitate. Întâmplarea, chiar dacă este fericită, poate destabiliza serios o persoană obișnuită până acum cu un parcurs comod.

Nu este însă sigur că acest semnal de alarmă va fi perceput în toată gravitatea lui. Tendința generală este minimalizarea unor asemenea avertismente. Construcția interioară a unei personalități artistice este atât de dificilă și atât de sensibilă, încât uneori este suficient un singur pas greșit, pentru a te afla în fața unui zid care închide orice perspectivă. Din această cauză, mulți actori preferă să ignore sau să uite cât mai repede asemenea semnale. O schimbare radicală înseamnă ruinarea multor ani de eforturi și renunțarea la o iluzie odihnitoare. A amâna, a verifica încă o dată adevărul imaginii văzute în oglindă, pare singura opțiune posibilă pentru

cei mai puțin curajoși. Apoi, este și foarte greu de mărturisit un asemenea impas, chiar față de tine însuși. Acest aspect, deloc de neglijat, întârzie și mai mult luarea unei hotărâri.

Timpul trece, iar uneori se întâmplă minunea ca actorul să depășească cumpăna aceasta fără să înțeleagă prea bine cum a reușit. Dar dacă minunea nu se produce? Frământările unei astfel de perioade pot lăsa în urmă o oboseală fatală. Încrederea este lucrul care se câștigă cel mai greu și se pierde cel mai repede. Un actor care nu are încredere în el poate ajunge foarte ușor printre „martirii” acestei profesii. Privite din exterior aceste dificultăți par mai ușor de rezolvat. Existența unui grup capabil să se aplece cu înțelegere asupra acestor probleme delicate, într-o atmosferă de încredere, poate salva multe cariere aflate în dificultate. Impasul artistic, de orice natură ar fi el, face parte din „normalitatea” existenței cotidiene a actorului și are întotdeauna o soluție de rezolvare.

Când, din cauze care-l depășesc, actorul este mai puțin distribuit, cu toate că el se află în plină formă, apar manifestările paroxistice ale frustrării. „Sindromul” complotului general care-l izolează și atitudinea „artistului neînțeles” reprezintă primii pași. Urmează instalarea unui „spațiu de protecție”, care nu va face altceva decât să distorsioneze percepția realității, pentru a ajunge în final la consolidarea convingerii în superioritatea indiscutabilă a propriei personalității în raport cu „restul” lumii. Tot acum, ca o consecință a situației în

care se află, apar și semnele unui început de narcisism. Narcisismul este o particularitate a reprezentării. Această structură este dublă: a se reprezenta pe sine într-o manieră ideală și apoi a investi această reprezentare, indiferent de efort, cu puterea de fascinație pe care credem că o merită.

Există și un al treilea aspect legat de această etapă. Fiind o perioadă de manifestare tumultuoasă a energiei creatoare și aflându-se în posesia tuturor mijloacelor pentru a o exprima, actorul poate fi nemulțumit de nivelul sarcinilor artistice care i se propun. Această frustrare poate produce efecte greu de evaluat pentru viitorul său și destul de violente în prezentul imediat, mergând uneori până la a periclita premiera unui spectacol.

O ultimă etapă pe care am dori s-o menționăm ar fi cea a *resemnării*, care apare, de obicei, spre sfârșitul unei cariere și scurtează pe nedrept viața în profesie. Arta actorului, chiar dacă presupune un demers singular, nu ar trebui să conducă la izolare. Foarte puțin s-a studiat situația celor aflați către sfârșitul unei cariere, când această izolare este căutată cu insistență, ca un gest disperat de apărare a unei singularități, din ce în ce mai amenințată de schimbările rapide ale cutumelor profesiei; un abandon probabil al persoanei, care crede că nu mai are timp de pierdut în jocul orgoliilor. Analiza acestui moment al „poziționării” orgoliilor; care precede aventura artistică a unei echipe de teatru, merită o atenție particulară pentru că el ocupă o bună parte a timpului de lucru și poate întârzia considerabil declanșarea

unei dinamici creative. Stabilirea unor ierarhii în interiorul grupului se poate dovedi benefică doar în cazul în care acestea nu durează mult, iar cei care au ocupat primele locuri sunt cu adevărat „exploratori” curajoși și generoși ai naturii umane. În aceste „lupte de încălzire”, structurile umane fragile și cei al căror profil artistic este în formare, au cel mai mult de suferit.

„Viața actorului este aidoma unui traseu de-a lungul căruia se înșiruie mai multe stații. Și nu rareori se întâmplă ca actorul să încerce să ajungă cât mai târziu în stația următoare, căci își dorește să se mențină cât mai mult timp într-o categorie de roluri pe care le socotește potrivite pentru vârsta lui. Panica înaintării în vârstă îi face pe actori să «încremenească» într-o fază a acestei tranziții, unii dintre ei devenind prizonierii unei «imagini mentale» care nu depinde, desigur, doar de vârstă, deși aceasta intervine într-o măsură destul de mare. «Imaginea mentală» imobilizează actorul într-o ipostază rigidă, statică.”⁴⁹

Acest aspect sesizat de George Banu (în *Actorul nesupus*, ed. cit.) deschide o altă direcție în care actorul poate fi ajutat. Decalajul care apare în diverse etape ale evoluției unui actor, între vârsta biologică și vârsta artistică, creează un mare disconfort personal, nenumărate neînțelegeri cu regizorii și dificultăți în relația cu publicul. Când vorbim despre decalajul dintre vârsta biologică și cea artistică, nu ne gândim la nepotrivirea dintre vârsta

49. *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, Nemira, 2008.

rolului și cea a interpretului, ci la diferențele dintre acumulările omului și cele ale profesionistului. Un prea mare decalaj în favoarea unuia sau altuia creează senzația că actorul este prost distribuit în rol sau incapabil să-l întruchipeze. În asemenea cazuri atenția se va concentra pe echilibrarea părților, alimentând prioritar pe cea care prezintă lipsuri.

Încă o dată, existența unei anumite structuri – la care actorul are libertatea să apeleze sau nu, dar care e capabilă să îndeplinească funcția unei „bărci de salvare” într-o furtună – poate constitui un element securizant pentru întreaga breaslă. Astfel de momente dificile ar putea fi trecute mult mai ușor și mult mai repede, dacă o asemenea inițiativă ar funcționa, prezervând longevitatea și sănătatea unei cariere.

Toate aceste momente n-au fost decât evocate. Cu siguranță că o analiză mai atentă ar putea evidenția și existența altor situații susceptibile de acompaniament. Alegerea lor s-a făcut empiric, ca urmare a unor observații personale, sau semnalate de „folclorul” breslei. Pertinența acestor alegeri poate fi cu siguranță pusă în discuție în fața altor experiențe. Chiar dacă momentele în care un actor trebuie susținut diferă de la o personalitate la alta, existența unor astfel de momente pare acceptată de toată lumea.

Abordarea oarecum schematică ne permite totuși să ne apropiem cu o anumită strategie de subiectul nostru: urmărirea evoluției raportului dinamic dintre Om și Actor. Etapizarea acestui parcurs ne poate ajuta în găsi-

rea modalităților specifice, sperând că diferitele unghiuri de abordare ne vor dezvălui secretul „tinereții fără bătrânețe” a Actorului.

Orientarea pedagogică

Orientarea programelor susceptibile de a fi abordate în această structură de acompaniament ar trebui să indice, în același timp, calea unei împliniri profesionale și umane și nu soluții pentru o reușită imediată.

Știm cu toții că această împlinire care antrenează cele două entități ale binomului – *omul* și *artistul* – este fructul nu numai al unui efort continuu, dar și al unei mari deschideri spirituale. Este un drum presărat cu multe „întâlniri” care se petrec numai dacă le dorești și te pregătești pentru ele. A înfrunța dificultățile vieții și a depăși blocajele creativității presupune elaborarea unor strategii personale, care nu sunt ușor de găsit. Forța vitală care există în noi vrea să se exprime și ne împinge la acțiune. Aceste acțiuni, cum observa Hannah Arendt în cartea sa *Condiția omului modern*, atrag după ele suferințe și plăceri într-un raport interdependent. Tot ea făcea distincția între viața „contemplativă” și cea „activă”. Prima fiind orientată în căutarea echilibrului și a fericirii prin renunțarea la orgoliu, la satisfacții materiale și debarasarea de tot ce este superfluu, în favoarea cău-

50. *Condition de l'homme moderne*, Poche, 2001.

tării adevăratului sens al vieții. Cea de-a doua referindu-se la un model de viață care presupune afirmarea dorinței și obținerea a cât mai multor satisfacții materiale. A descoperi calea pe care vrei s-o urmezi este o opțiune de viață care cere hotărâre și voință, pentru a o împlini zilnic în toate acțiunile tale.

Cu siguranță că ansamblul de propuneri pe care le schițăm aici nu va reuși să răspundă la numeroasele probleme, atât de diferite și particulare, pe care un actor le trăiește într-o carieră, dar poate ajuta pe cineva să-și pună cele mai bune întrebări.

Să nu uităm că actorii care se vor adresa unei astfel de structuri vin din realitatea unei societăți de consum ce dezvoltă ideologia unui nihilism sofisticat. Această societate care a răsturnat scara de valori a profesiei aducând în prim-plan figura celui capabil să vândă o operă artistică și nu a celui capabil să o conceapă determină actorii să-și dezvolte abilitățile profesionale, de reprezentativitate, în detrimentul muncii creative. Trebuie să ne gândim în primul rând cum luptăm împotriva acestui „formataj”. Ce mijloace putem opune acestui tăvălug care aplatizează arta actorului și-l transformă pe acesta într-un comerciant artistic. Probabil că primul gest de ajutor ar fi să-i oferim acestuia șansa unui moment de liniște. Atât cât trebuie pentru ca el să-și înțeleagă situația, iar structura respectivă să poată concepe un plan personalizat pentru redescoperirea potențialului său creator. O strategie care să-l ocrotească împotriva furiei comerciale ce a invadat profesia de actor. Această

perioadă este extraordinar de importantă pentru o eventuală reușită, de aceea trebuie să-i acordăm timpul necesar spre a înțelege corect problemele persoanei respective și a trece în revistă toate detaliile. Acum trebuie stabilite obiectivele specifice și imaginate căile prin care vom atinge scopurile noastre. Instalarea unei forme profunde de dialog este absolut necesară în consolidarea încrederii reciproce.

Orice strategie am adopta, drumul trebuie să înceapă cu un stagiul preliminar, care să ne întoarcă privirea spre esențialul muncii noastre: Imaginația și Creativitatea. Este foarte important să reintrăm în posesia acestui capital esențial al Persoanei, capital pe care realitatea cotidiană încearcă să ni-l facă uitat. Eliberarea creativității va deschide seria de schimbări în viața personală. Produse în acest fel, răsturnările operate nu mai au aerul unor mișcări făcute de nevoie, ci doar pentru propria plăcere. A rupe lanțul obiceiurilor cotidiene în scopul redescoperirii ființei proprii prin imaginație și suplețea gândirii poate fi calea de a redesena harta personalității noastre. Evoluția din acest stagiul va orienta conceperea unui parcurs adecvat sensibilității individului. Aici relația de încredere care trebuie creată între membrii echipei și solicitant are un rol determinant.

Putem trece apoi la punerea în aplicare a pașilor conveniți. Aparența că această etapă decurge logic din precedentă și nu pune probleme deosebite este înșelătoare. În teatru, seamănă, până la un punct, cu trecerea de la lecturile la masă, la prima repetiție de mișcare. Toți ac-

torii știu că ajunși aici, parcă tot ce s-a construit în etapa anterioară a dispărut ca prin farmec. Punerea în practică este un proces delicat în care blocajele de comunicare pot ruina într-o secundă toată munca de până atunci. Începând efectiv lucrul, trebuie să rămânem în permanență vigilenți, ca parcursul imaginat să poată fi adaptat din mers problemelor neprevăzute. Niciun traseu conceput anticipat nu poate corespunde în totalitate situațiilor care se nasc în timpul experienței trăite. Organizarea acestor stagii de redefinire se poate face la cerere pentru o persoană sau un grup restrâns. Stagiile pot fi inițiate și ca o propunere a Laboratorului, care a identificat un anumit număr de probleme specifice unei etape din carieră. În organizarea lor se va ține seama de ritmul specific al personalităților implicate și de natura activității lor. Se pot imagina astfel stagii în paralel cu o activitate cotidiană, stagii în concediu, stagii scurte, intensive sau stagii de lungă durată. Această flexibilitate se poate pune în practică în cadrul unei structuri specializate, cu un personal disponibil, în funcție de necesități.

Toate etapele schițate mai sus nu sunt decât o anticipare teoretică. Integrarea lor în realitatea muncii zilnice a actorului va aduce fără îndoială modificări și va stabili alte priorități. Important este ca la capătul acestui drum să ne regăsim așa cum am visat și am crezut întotdeauna că trebuie să fim, față de noi înșine și față de arta actricească.

Sperăm că în paralel cu rezolvarea unor blocaje profesionale, acest Laborator al perfecționării continue a actorului să poată dezvolta o activitate de cercetare care

să contribuie semnificativ la elucidarea câtorva subiecte controversate din teoria și practica Artei Actorului. Strategia „programului de prelungire a vieții creative” și prin aceasta de deplasare a limitei până la care se poate exercsa profesia trebuie să fie una care să țină cont de mișcarea permanentă și evoluțiile uneori neașteptate ale celor cărora li se adresează.

Teme de urmărit în strategia de resituare a Omului și a Artistului

Temele pe care le vom enumera mai jos nu au alt scop decât să sugereze cadrul larg al intențiilor și direcțiilor acțiunii noastre. Ele sunt consemnate aici pentru a incita curiozitatea sau a stârni controverse. Lista lor este foarte lungă, dar întotdeauna provizorie. Fiecare nouă întâlnire va veni cu întrebările sale și ne va dirija atenția asupra unor aspecte la care nu ne-am gândit...

Deschiderea către lume;

Relația cu celălalt;

Cum putem schimba relația cu noi înșine;

A câștiga puterea de a alege;

Obiectivul subiectivului;

Complexa unitate a identității personale;

Multiplele fațete ale duplicității interioare;

Dedublarea și multipersonalitatea;

Roluri în viață—Roluri în teatru;

Unde căutăm eul;

Înțelegerea integralității ego-ului;
Artistul, opoziție și dialog a două gândiri – raționalitate și
afectivitate;
Spiritul creator;
Afectivitatea, placa turnantă a vieții artistice;
Realitatea imaginarului;
Cum ne ridicăm deasupra gândirii;
Imaginația, calea spre dimensiunea spirituală;
Instantul, singura certitudine pe scenă;
Timpul psihologic al actorului și al spectatorului;
A fi cu totul unde suntem;
Individul la școala frumuseții;
Cum se trăiește dincolo de cuvinte;
Sintaxa visului și organizarea materialului furnizat de ima-
ginație;
Antrenamentul intuiției și creativității;
Se poate oare antrena identitatea?
Cum se trăiește între A fi și A părea?
Cum evoluăm între A se vedea și A fi văzuți?
În teatru, totul este permis sau totul este posibil?
Identificarea clișeeilor și metode de neutralizare a lor.
Mecanismele substituției;
Bucuria de a inventa obstacole în evoluția personajului;
Folosirea bagajului cultural;
Lipsa educației face ca actorul să cadă pradă falselor modele;
Excesul de intelectualizare ne conduce spre exagerările re-
prezentării;
Cum ne asumăm diferențele dintre vârsta biologică, vâr-
sta artistică și vârsta personajului.

Majoritatea temelor evocate mai sus încearcă să înlăture praful obișnuinței de pe o serie de acțiuni cotidiene și automatisme de gândire. Efortul de a reformula atitudinea în fața existenței zilnice, schimbarea priorităților atenției noastre și resituarea curiozității ca prioritate a legăturii cu exteriorul poate avea consecințe benefice pentru ființa creatoare. Ca să avanseze, o persoană creativă trebuie să se sustragă convențiilor prestabilite. *Curiozitate* și *determinare* sunt două dintre trăsăturile necesare pentru manifestarea creativității, scopul mărturisit către care se îndreaptă cercetările noastre.

Schimbarea unui mod de a gândi și încercarea de a modifica percepția realității este un proces delicat și trebuie abordat cu tehnica „pașilor mărunți”. Acești pași, reprezintă, în construcția unei scene, unități de acțiune pe care le putem controla ușor, cu obiective simple și clare. Tactica „pașilor mărunți”, de care actorul se folosește și pentru organizarea parcursului afectiv, îi jalonează drumul în cazul când se rătăcește. Procedând așa, el nu este obligat s-o ia de la capăt atunci când ratează un moment, ci este suficient să se întoarcă la pasul precedent. Această metodă pare potrivită și pentru reușita unei încercări mult mai complexe.

Tactica începutului de drum este aceea a schimbării raportului de forțe dintre personalitatea dobândită și cea pe care o intuim ca fiind reală. Identificarea tipurilor de acțiune specifice fiecărui individ este pasionantă și necesară. Primul pas îl reprezintă încercarea de a se opune consumului de produse-spectacol, care creează artificial nevoi

inutile, generatoare de dependență. Evitarea mecanicii instaurate de existența cotidiană, cu automatismele ei care par să ne ușureze sarcinile penibile constituie următorul pas. Opoziția radicală în acest domeniu nu dă rezultatele scontate. Schimbările nu devin operative decât dacă sunt bine asimilate, iar pentru aceasta este nevoie de timp. Putem începe cu o perioadă de control a modului nostru de observare și de manifestare. Supravegherea conștientă a reacțiilor noastre în diverse situații cotidiene și în relațiile pe care le stabilim cu obiectele și cu oamenii, ne va ajuta să descoperim soluțiile în lupta cu o realitate materială care încearcă să ne așeze într-o formație bine ordonată și să ne dirijeze prin intermediul obiectelor și „serviciilor” pe care ni le furnizează. În aceste încercări de a deturna sensul realității în favoarea individului, insesizabile la o privire rapidă, se ascund germenii creativității. Abilitatea cu care ființa noastră încearcă să-și protejeze unicitatea și independența este baza de la care vom porni în drumul nostru către personalitatea creativă, sursă a unui alt raport cu realitatea. Creativitatea în abordarea cotidianului va constitui, la rândul ei, baza pentru descoperirea, în etapa a doua a drumului nostru, a acelui aspect al creativității care poate însufleți „teritoriul ficțiunii”.

Modulul de pregătire continuă

Necesitatea unei structuri care să se ocupe cu studiul problemelor evocate mai sus este demonstrată de însași

„viața secretă” a oricărei liste de obstacole întâlnite în profesie. Depășirea unuia nu duce la diminuarea listei, ci la mărirea ei. Fiecare problemă care se rezolvă naște alte două la fel de urgente, care, rezolvându-se la rândul lor... și tot așa, atâta timp cât vor exista teatrul și actorii.

Dincolo de aspectul anecdotic al formulării, se află unul dintre principiile fondatoare ale artei noastre: pe scenă rezolvăm o situație nu pentru a închide un ciclu, ci pentru a deschide un altul. O problemă rezolvată care nu naște cel puțin alte două înseamnă că a fost doar parțial rezolvată. Existența acestui ciclu infinit de probleme care-și așteaptă apariția ne determină să reflectăm la un Laborator sau la un Modul de cercetare, care să se ocupe cu competență și răbdare de repertorierea și rezolvarea lor.

Acest laborator trebuie să existe pentru că el este necesar. Goethe a rezumat într-o maximă această necesitate: *„Cariera unui actor se desfășoară în public, dar arta sa se dezvoltă în particular”*. Fiecare artist are nevoie de un loc unde să fie ocrotit când simte nevoia să renască. Acest Laborator îi poate oferi o echipă care va lucra pentru el și alături de el, un loc unde poate lucra singur sau întâlni alți actori care caută la rândul lor. Să nu uităm că „atmosfera” unui asemenea loc contează enorm în astfel de situații. Camaraderia, spiritul unei căutări sincere, grija pentru sensibilitatea celuilalt, prudența cu care se avansează în construcția unei ipoteze și, nu în ultimul rând, generozitatea de a te pune în slujba celuilalt pot contribui la creșterea încrederii într-o asemenea structură. Este imperios necesar ca acest loc să fie scos din context pentru a prezerva liniștea celor care lu-

crează aici și pentru a consolida imaginea unui spațiu rezervat căutărilor personale. Caracterul personal a ceea ce se întâmplă acolo trebuie apărat cu strășnicie.

De la Stanislavski la Grotowski, toți marii pedagogi au subliniat necesitatea că după un anumit număr de ani de exercitare a acestei profesii, actorul trebuie să se întoarcă la „uneltele” lui și, fără presiunea rezultatului, să încerce să le perfecționeze, sau să le schimbe. Chiar dacă în interiorul breslei această idee de perfecționare și evoluție rămâne o „afacere” personală, existența unei anumite structuri care să se identifice clar ca un laborator pus la dispoziția artiștilor ce nu s-au plictisit să se descopere va sfârși prin a se impune.

PROPUNERI DE ORGANIZARE INSTITUȚIONALĂ

Pentru existența instituționalizată a unui astfel de laborator, avem mai multe posibilități. În primul rând, cred că locul cel mai nimerit ar fi ca această structură să funcționeze pe lângă Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” (UNATC) din București, continuând în alt plan vocația pentru cercetare a școlii. Preocupările în privința pedagogiei fiind în centrul atenției, structura acestui laborator poate profita de o experiență verificată în timp. Școala are și avantajul de a fi puțin izolată de viața stresantă a profesiei, putând oferi o oarecare izolare absolut necesară unor asemenea încercări.

O altă soluție ar fi ca acest laborator să funcționeze independent sau ca o structură a unui centru de perfecționare patronat de Ministerul Culturii. Probabil că, pentru a funcționa independent, problemele financiare ridicate de organizare ar fi mult prea mari în raport cu numărul celor cărora li se adresează. Ministerul Culturii are un Centru de Perfecționare, dar nu știm în ce măsură un asemenea laborator ar putea contribui la efortul de autofinanțare a Centrului.

O a treia soluție ar fi ca proiectul unui asemenea laborator să se dezvolte în colaborare cu un teatru preocupat de perfecționarea echipei sale de actori și care în colaborare cu alte instituții similare interesate, ar putea să-și asume obligațiile financiare. Schema de funcționare a structurii ar fi foarte redusă, rezumându-se la doar câteva posturi strict necesare, iar în rest, solicitând colaboratori. Aceste posturi ar asigura concepția, organizarea concretă a stagiilor, continuitatea activităților și capacitatea rapidă de reacție în cazuri de urgență.

CONCLUZII GENERALE – ELOGIUL UTOPIEI

Pe acest drum lung către tine, ca om și ca artist, important este să nu obosești, pe lângă multe alte lucruri la care trebuie să fii atent. Să poți evita întâmplările care-ți împiedică privirea să rămână ageră. Să ocolești pe acelea care lasă „pete” pe suflet, inerente profesiei de Actor. Să nu uiți

niciodată speranțele stângaci formulate atunci când te-ai hotărât să începi acest drum și să-ți repeți în permanență că generozitatea este sursa tinereții în Artă. Să te păstrezi pentru a fi capabil, indiferent de locul unde te afli în profesie, să poți începe marea aventură a celor LIBERI.

Nu există metodă pentru a avansa pe acest drum al evoluției – sau sunt atâtea, că în final, pentru a simplifica, putem spune că nu există decât una: cea a *fiecăruia*. Miracolul descoperirii unei formule general valabile este foarte puțin probabil. Principiul fundamental al pedagogiei unei încercări de redefinire a identității artistice ar putea fi convingerea că orice lucru descoperit nu poate fi folosit decât o singură dată, într-un singur moment și pentru un singur om.

Putem spune că Actorul este o ființă teatrală, nici subiect, nici obiect, ci o transcendență. El distilează extazul, entuziasmul, transa poetică în autenticitate și în responsabilitatea față de *celălalt*. Celălalt este *Publicul*. Referindu-ne la *Actor*, vorbim de asemenea de un *celălalt* care-l însoțește, îl depășește și care găsește uneori substanța subtilă din care sunt făcute visele. Există, de asemenea, un *celălalt* al Teatrului. Acesta nu este un mesager de dincolo de lume, ci doar conturul necunoscutului, pentru că, de fapt, nu există decât necunoscut.

Pentru a simplifica lucrurile, opunem naturalul, artificialului, uitând că singura opoziție fecundă în teatru este între supranatural și real. Arta actorului este cea mai exigentă, căci ea angajează un raport ontologic și afectiv cu lumea. Arta actorului refuză orice sinteză. Este o artă vi-

zionară, fără o dialectică posibilă, iar devenirea ei este imprevizibilă. Stadiul suprem al jocului este absența lui. Atunci actorul abandonează orice efort pentru a lăsa să treacă prin el sufletul tuturor lucrurilor. Prezența Actorului este garanția alianței dintre cuvânt și tăcere.

În final nu ne rămâne decât să facem elogiul voinței de a fi în „marș” și al utopiei. Voință care ne va purta în continuare în acest teritoriu de vis unde se respiră aerul utopiei.

Căci este vorba de utopie pură – să ne imaginăm că, dispunând de firavele noastre mijloace, am putea „elibera” *artistul* din fiecare *actor*, dar împotriva tuturor evidențelor, credem în această utopie.

Este, de asemenea, o utopie intenția de a construi în acest moment o structură pusă la dispoziția actorilor care vor să evolueze având încredere în inocență, în puritatea mecanismelor jocului, în poezia visului și în delicatețea picăturii de apă care va reuși să străpungă piatra, dar ne hrănim cu puritatea acestei utopii.

Numai de utopie poate fi vorba atunci când ne închipuim că intrarea în scenă a actorului, acea secundă iluminată, este poarta prin care spectatorul intră în „grădina deliciilor” și nu în incinta unui Mall Cultural, dar nu vom înceta să credem în această utopie.

Este o utopie să-ți închipui că, făcând să evolueze câțiva artiști, poți schimba concepțiile unei societăți mercantile, dar nu vom renunța niciodată la această nobilă speranță.

Bibliografie generală

I. Lucrări despre arta teatrală

ABIRACHED, Robert, La crise du Personnage dans le théâtre modern, Gallimard 1999

ANTOINE, André, Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine, éd. par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou; introduction de Jean-Pierre Sarrazac, Arles, Actes Sud, Paris, Centre National du Théâtre, 265 p., ill., 1999

ARTAUD, Antonin, Oeuvres complètes, NRF, Gallimard, 1970

BANU, Georges, Le théâtre ou l'instant habité, Herne, 1993

BANU, Georges (éd.), Les Cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler, Paris, Éditions Théâtrales et Académie Expérimentale des Théâtres, 252 p., 2000

BARBA, Eugenio, THÉÂTRE – Solitude, métier, révolte, L'entretemps, 1999

BARBA, Eugenio, L'Archipel du théâtre, Cazilhac, Bouffonneries, Contrastes, 1982

- BARRAULT, Jean-Louis, Nouvelles Réflexions sur le théâtre, Paris: Flammarion, «Bibliothèque d'esthétique», 1959
- BARRET, Gisèle, Pédagogie de l'expression dramatique, ou L'expression dramatique: pour une théorie de la pratique, Montréal, L'auteure, 1973
- BOAL, Augusto, Stop! C'est magique, Paris, Hachette, «L'Échappée belle», 1980
- BOAL, Augusto, [1977] Le Théâtre de l'opprimé, Paris, La Découverte, «Malgré tout», 1985
- BORIE, Monique, Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources, Paris, Gallimard, 1989
- BRECHT, Bertolt, Petit organon pour le théâtre, L'Arche, 1999
- CHEKOV, Michael, Être acteur, Pygmalion, Gérard Watelet 1986
- CLAUDEL, Paul, Mes idées sur le théâtre, Paris, Gallimard, „Pratique du théâtre”, 1966;
- COJAR, Ion, O poetică a artei actorului, Ed. Ideea, 1998
- CORNEILLE, Pierre, Trois Discours sur la poésie dramatique, présentation et dossier par Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, Flammation, «GF», 324 p., 1999 [1660]
- COTTRAUX, Jean, La répétition des scénarios de vie, Ed. Odile Jacob, 2003
- DIDEROT, Denis, Paradoxul despre actor, București, ESPLA, 1957
- DIDEROT, Denis, Discours de la poésie dramatique, Paris, Larousse, «Nouveaux classiques Larousse», 1975

- DONNELLAN, Declan, L'acteur et la cible, Ed.
L'entretemps, 2004
- DORT, Bernard, Théâtre en jeu, Paris, Ed. du Seuil,
1978
- DULLIN, Charles, Ce sont les dieux qu'il nous faut,
Paris, Gallimard, «Pratique du théâtre», 1969
- DUMAS, Alexandre, À propos de l'art dramatique,
préf. de Claude Schopp, Paris, Mercure de France,
1996 [1867]
- DURRENMATT, Friedrich, Écrits sur le théâtre, traduit
de l'allemand par Raymond Barthe et Philippe
Pilliod, Paris, Gallimard, 186 p., ill., 1970
- DUVIGNAUD, Jean, Sociologie du Théâtre, Paris,
PUF, 1965
- FO, Dario, Le gai savoir de l'acteur, L'Arche, 1999
- GILLIBERT, Jean, L'acteur en création, Ed. Presses
Universitaires du Mirail, 1993
- GROTOWSKI, Jerzy, Vers un Théâtre pauvre, L'âge
d'homme, 1971
- HENRIOT, Jacques, Sous Couleurs de Jouer, Ed. Jose
Corti, 1989
- HUME, David, «Dissertation sur la tragédie» et «De la
norme du goût» dans Essais esthétiques,
présentation et traduction de Renée Bouveresse,
Paris, Flammarion, 2000 [1757]
- IONESCO, Eugène, Notes et contre-notes, Paris,
Gallimard, «Idées», n° 107, 1972 [1966]
- JOUVET, Louis, Réflexion du comédien, Paris,
Librairie théâtrale, 1952 [1941]
- JOUVET, Louis, Témoignages sur le Théâtre, Paris,
Flammarion, 1952

- JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1954
- KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la Mort*, Lausanne, La Cité, L'Âge d'homme, 1977
- KNEBEL, Maria, *L'Analyse – Action*, Acte Sud, 2006
- LASSALLE, Jacques, *Pauses*, Paris, Actes Sud, 308 p., ill., 1991
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris: L'Arche, 2002 [1999]
- MANDEA, Nicolae, *Teatralitatea, un concept contemporan*, Ed. UNATC Press, 2006
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, 4 vol., préface, notes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, La Cité, «Th20», 1973–1992
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Le Théâtre théâtral*, Paris, Gallimard, «Pratique du théâtre», 1963
- MNOUCHKINE, Ariane, in Josette FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère*, «Rencontres avec Ariane Mnouchkine», Montréal, XYZ éd., 121 p., Paris, Éd. théâtrales, VIII-86 p. ill., 1995
- PARADEISE, Catherine, *Les Comédiens*, PUF, 1998
- PIRANDELLO, Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Gallimard, «Folio/Essais», n° 122, 1990 [1968]
- PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie)*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette,

- Lausanne, L'Âge d'homme, «Théâtre années vingt», 1992
- RICHARDS, Thomas, Travailler avec Grotowski, Actes Sud, Académie Expérimentale des Théâtres
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, Lettre à d'Alembert sur les spectacles, Paris, Flammarion, 2003 [1758]
- SCHLEMMER, Oskar, Théâtre et abstraction, Lausanne, L'Âge d'homme, «Th 20», 1978
- STANISLAVSKI, Constantin, La construction du personnage, Pygmalion, Gérard Watelet, 1988
- STANISLAVSKI, Constantin, La formation de l'acteur, Payot, 2001
- STANISLAVSKI, Constantin, Notes artistiques, Strasbourg, Circé, 2000
- STANISLAVSKI, Constantin, Ma vie dans l'art. trad. du russe, préf. et notes de Denise Yoccoz, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, 561 p.
- STRASBERG, Lee, Le travail à l'Actors Studio, Gallimard, 1999
- STREHLER, Giorgio, Un théâtre pour la vie, Paris, Fayard, xxx-367 p., ill., 1980
- STRINDBERG, August, Théâtre cruel et théâtre mystique, traduit du suédois par Marguerite Diehl, préface et présentation de Maurice Gravier, Paris, Gallimard, 281 p., ill.
- TAIROV, Aleksandr Jakovlevic, 1974, Le Théâtre libéré, choix de textes traduits et présentés par Claudine Amiard-Chevrel, Lausanne, La Cité, L'Âge d'homme, 206 p. ill., 1964
- TAÏROV, Alexandre, Le théâtre libéré, L'Âge d'homme, La Cité, 1974

- VAKHTANGOV, Evgueni, *Écrits sur le théâtre*, trad. du russe et notes de H. Henry, postface de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, 391 p.
- VASSILIEV, Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, POL, 1999
- VIANU, Tudor, *Arta Actorului*, București, Vremea, 1930
- VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, «Idées», n° 33, 1963, [1955], 188 p.
- VITEZ, Antoine, *Ecrits sur le théâtre*, I° L'Ecole, POL, 1994
- ZEAMI, *La Tradition secrète du théâtre Nô*, suivi de *Une journée de Nô*, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'Orient», n° 3, 1985 [1960], 378 p.

II. Lucrări despre psihologia creativității artistice

- AUBERT, Nicole, «L'Individu Hypermoderne», Ed. Eres, 2004
- ALLPORT, G. W., *Structura și dezvoltarea personalității*, Ed. Didactică și Pedagogică, 1991
- BEAUDOT, Alain, *Vers une pédagogie de la créativité*, 3e éd., Paris, É.S.F., «Sciences de l'éducation», 1979 [1973], 125 p.
- CAMERON, Julia, *Libérez votre créativité*, Editions Dangles, 1995
- CREȚU, Romeo Zeno, *Evaluarea personalității*, Ed. Polirom, 2005

- DEMORY, Bernard, Lucie JULIEN et Michelle SAUNIER, *La Créativité en pratique et en action*, Montréal, Agence d'Arc, Paris, Chotard, 283 p., ill., 1988 [1978]
- EINSTEIN, Patricia, *Intuiția*, Ed. Univers Enciclopedic, 1999
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Ed. Humanitas, 2007
- LUBART, Todd, *Psychologie de la créativité*, Ed. Armand Colin, 2005
- MARÉCHAL, André, *Art dramatique. Repères pédagogiques*, Valleyfield, Presses collégiales du Québec, 153 p. (Édition préparée par Hélène BEAUCHAMP et Francine CHÂINÉ), 1993
- MASLOW, Abraham H, *Motivație și Personalitate*, Editura Trei, 2007
- MORIN, Edgar, *La Méthode*, Edition du Seuil, 2001
- OSBORN, Alex F, *Créativité. L'imagination constructive*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Bo-Pré, Paris, Dunod, 1988, XV-366
- PASSERON, René, Marie-José BAUDINET, *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, «Recherches poétiques», dir. 1982, 206-iv p., ill. [C.N.R.S.]
- PIAGET, Jean, *L'épistémologie génétique*, Ed. Presses Universitaires de France, 1970
- POPPER, Frank J., *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, 2e éd., Paris, Klincksieck, «Esthétique», n° 32, 1985 [1980], 368 p., ill.
- ROCCO, M., *Creativitate și inteligență emoțională*,

Ed. Polirom, Iași, 2001

STORR, Anthony, Les Ressorts de la création,
«Réponses», Laffont, Paris, 1974 [1972], 350 p.

WINNICOT, Jeu et réalité, Gallimard, 1975

III. Lucrări despre arta teatrală

BANU, George, Ultimul sfert de secol teatral, Editura
Paralela 45, 2003

BARTHES, Roland, Essais critiques, Paris, Ed. du
Seuil, 1964

BROOK, Peter, Points de suspension, Seuil, 1992; Le
diable c'est l'ennui, Actes Sud 1991; L'Espace vide,
Paris, le Seuil, 1977

NIETZSCHE, Friedrich, La Naissance de la tragédie,
ou Hellénisme et pessimisme, Paris, Gallimard,
«Folio/Essais», n° 32, 1989 [1871], 374 p.

IV. Bibliografie secundară

Articole, studii, recenzii

Alternatives théâtrales 70/71, Les penseurs de
l'enseignement de Grotowski à Gabily, déc 1996, Les
Répétitions, 76 – 77, Choralités. Bouffonneries No.
18, 19, Exercices. No. 24 – 25, Leçons de théâtre

BATTEGAY, Alain, et al., Jeu, théâtre, enfants, spécial
de Travail théâtral, n° 15, Lausanne, avril-juin, 1974

CENTRE DE RECHERCHE ET

D'EXPÉRIMENTATION EN PSYCHOPÉDAGOGIE
DE L'EXPRESSION (C.R.E.P.E.), Introduction à la
psychopédagogie de l'expression, vol. 1 (au nom de

- Jean FABRY) et 2, Bruxelles, Éd. Labor / Paris,
Fernand Nathan, 221 et 181 p., ill., 1977
- HAMON-SIRÉJOLS, Christine, sous la dir., Le
Spectaculaire, Lyon, Arléas, «Cahiers du GRITEC»,
1997, 183 p., ill., Recueil d'une quinzaine d'articles
sur le spectaculaire au théâtre et au cinéma. Textes
sur le classicisme, sur Shakespeare, Juvet et
Langhoff notamment
- HASENCLEVER, Walter, «Art et définition», «Le
Théâtre en tant que représentation» et «Le Devoir
du drame» dans L'Expressionnisme dans le théâtre
européen, sous la dir. de Jean Jacquot et Denis
Bablet. Actes du colloque tenu à Strasbourg en 1968,
CNRS, Paris, 1971, 407 p.
- RENAULT, Noëlle, Bernard Renault et Corinne
Vialeret, S'exprimer par le théâtre, Paris, A. Collin
/Bourrelier, «Pratique pédagogique», 1986, 108 p.
- VITEZ Antoine, Travail Théâtral no 15 . De l'Acteur,
1974

CUPRINS

Pagina albă ca o scenă.....	5
Capitolul I. LA POARTA NECUNOScutULUI.....	9
Argument	9
Elemente ale unei analize	14
Actorul, materie a oglinzii.....	16
Artă și societate.....	20
Pledoarie pentru evoluția binomului Om–Artist	24
Implicații specifice pentru arta actorului	27
Capitolul II. ConDIȚIA ACTORULUI – RAPORTUL CU PREZENTUL	31
Societatea de astăzi.....	31
Cultura de acaparare.....	35
Condiția actorului	36
Dialogul cu tăcerea publicului.....	40
O realitate pe potriva închipuirii.....	43
Structurarea posibilului.....	47
Instrument și materie	50
Arta și profesia de actor.....	54
Uneltele care se autoperfecționează	57
Materia evanescentă.....	59
Capitolul III. DRUMUL ACTORULUI DE LA EU LA SINE.....	61
Pași spre identitatea actorului	61
Corneille: „Oximoron – această obscură claritate”	67
A fi... ca exercițiu	70
Sursele artei actorului	80
Capitolul IV. ANALIZĂ DE CAZ	86
O scrisoare încă deschisă.....	86

Despre inefabil, sub semnul lucidității.....	90
Capitolul V. TEATRUL – O CALE	
DE CUNOAȘTERE.....	136
Cunoaște-te pe tine însuși!	137
Privindu-te prin personaj	155
Creativitate – Creație	159
Necesitatea evoluției profesionale	173
Capitolul VI. EVOLUȚIE ȘI PERFECTIONARE.....	181
Un program de „antrenament” continuu	185
Athanorul actorului.....	185
Capitolul VII. SCHIȚĂ DE PARCURS	200
Orientarea pedagogică.....	212
Teme de urmărit în strategia de resituare a Omului și a Artistului	216
Modulul de pregătire continuă	219
Propuneri de organizare instituțională	221
CONCLUZII GENERALE – ELOGIUL UTOPIEI.....	222
Bibliografie generală	225

.....	50
.....	54
.....	57
.....	59
.....	61
.....	63
.....	67
.....	70
.....	80
.....	86
.....	86

ABI Fundație
str. pictor Verona, nr. 21
sector 1, București
www.abi-f.ro

Comenzi prin e-mail: abi@abi-f.ro

Tipar executat la AKTIS TIPOGRAFIE - AMBALAJE S.R.L.



«Ne jucăm de-a „Creatorul” pentru a înțelege, pentru a trăi... pentru a scăpa de frica de necunoscut. Este o căutare empirică a sensului existenței prin multiplicarea vieților pe care le trăim în posibil, unde spațiul și timpul devin modelabile.

Jocul „de-a Creatorul” implică înțelegerea „mecanismelor” care ne pun în „mișcare”, dar și a celor de care dispunem, sau le putem inventa, pentru a pune pe alții în „mișcare”. Alături de experiența cunoașterii dobândită în confruntările cu realitatea existenței cotidiene, cu multiplele ei determinări, actorul dispune de extraordinara șansă de a putea căuta în „realitatea” unor situații fictive unde totul este posibil. Mai precis spus, unde doar imaginația trasează limitele.»

Paul Chiribută

Pret: 4,26 RON

ISBN 978-973-9296-60-1



Proiect editorial finanțat de
Administrația Fondului Cultural Național